

**REPRESENTACIÓN, MELANCOLÍA
Y RESISTENCIA: EL MATERIALISMO
ESPECTRAL DE W. G. SEBALD**

Paula Kuffer

**LA TEXTURA DEL MUNDO:
USOS BORGEANOS DE
SCHOPENHAUER**

Pablo Pachilla

**REPRESENTACIÓN, MELANCOLÍA
Y RESISTENCIA: EL MATERIALISMO
ESPECTRAL DE W. G. SEBALD**
PAULA KUFFER

**LA TEXTURA DEL MUNDO:
USOS BORGEANOS DE
SCHOPENHAUER**
PABLO PACHILLA

**BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 30
VERANO 2014-2015
ISSN 2408-4417**

Director

Ricardo Ibarlucía (Universidad Nacional de San Martín)

Comité Académico

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de San Martín)- Anibal Cetrangolo (Università Ca' Foscari de Venezia)- Jean-Pierre Cometti (Univeristé de Provence, Aix-Marseille)- Susana Kampff-Lages (Universidade Federal Fluminense)- Leiser Madanes (Universidad Nacional de La Plata)- Federico Monjeau (Universidad de Buenos Aires)- Pablo Oyarzun (Universidad de Chile)- Pablo E. Pavesi (Universidad de Buenos Aires)-Carlos Pereda (Universidad Autónoma de México)- Diana I. Pérez (Universidad Nacional de Buenos Aires-CONICET), Mario A. Presas (Universidad Nacional de La Plata, CONICET)- Kathrin H. Rosenfield (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) - Sergio Sánchez (Universidad Nacional de Córdoba)- Falko Schmieder (Zentrum für Literatur -und Kulturforschung/Berlin)

El *Boletín de Estética* es una revista científica, editada y publicada por el Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Su propósito es contribuir al desarrollo del área en la Argentina y difundir trabajos de interés académico sobre estética filosófica, teoría del arte e historia de las ideas estéticas.

info@boletindeestetica.com.ar

El *Boletín de Estética* se publica cuatro veces al año.. Editor responsable: Ricardo Ibarlucía, Director del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. Domicilio Legal: Miñones 2073, C1428ATE, Buenos Aires. Copyright: Centro de Investigaciones Filosóficas. Queda hecho el depósito que marca la Ley N° 11.723.

ISSN 2408-4417

Secretarios de redacción: Fernando Bruno (Universidad Torcuato Di Tella)
y Alejandro Dramis (Escuela Metropolitana de Arte Dramático)

Diseño de cubierta e interiores: María Heinberg

Verano 2014-2015

SUMARIO

Paula Kuffer

Representación, melancolía y resistencia: el materialismo espectral de W. G. Sebald

Págs. 5-39

Pablo Pachilla

La textura del mundo: usos borgeanos de Schopenhauer

Págs. 39-74

COLABORADORES

Paula Kuffer es Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido becaria del Departamento de Economía y Conocimiento de la Generalitat de Catalunya y del Fondo Social Europeo. Ha realizado estancias de investigación en Berlín. Ha publicado artículos en reconocidas revistas europeas y latinoamericanas, así como en diversas obras colectivas. Ha impartido seminarios de doctorado en las universidades de Barcelona, Buenos Aires, Córdoba y La Plata. Correo electrónico: paula.kuffer@gmail.com

Pablo Pachilla es Doctorando en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y la Université Paris 8, así como becario de CONICET. Participa en diversos grupos de investigación sobre estética filosófica, ontología e idealismo alemán, y ha expuesto trabajos en jornadas y publicado en revistas especializadas. Su tesis doctoral se centra en la relación entre los conceptos de estética y filosofía trascendental en Immanuel Kant y Gilles Deleuze. Correo electrónico: pablopachilla@gmail.com

**REPRESENTACIÓN, MELANCOLÍA
Y RESISTENCIA: EL MATERIALISMO
ESPECTRAL DE W. G. SEBALD**
PAULA KUFFER

Paula Kuffer

Universidad Autónoma de Barcelona

Representación, melancolía y resistencia: el materialismo espectral de W. G. Sebald*

Resumen

La compleja constelación de hechos históricos, de vivencias personales y la presentación poética de tales hechos y experiencias, hacen de la memoria y la representación una preocupación central del proyecto literario de W.G. Sebald. Éste considera que existen muchas formas de escritura, pero sólo la literatura podría emprender un intento de restitución. Como para el historiador de Walter Benjamin, la cuestión no es sólo recuperar el pasado, sino salvarlo. La escritura de la historia encuentra su fundamento precisamente en su laguna, los muertos de los que habla. Esa tarea es la que emprende Sebald en su obra de rememoración.

Palabras clave

Sebald – Benjamin – escritura de la historia– materialismo espectral.

Representation, melancholy and resistance: W. G. Sebald's spectral materialism

Abstract

The complex constellation of historical events, personal experiences and poetic presentation of facts and experiences, pose memory and performance as a central concern of W.G. Sebald's literary project. The author believes that there are many forms of writing, but only literature can undertake an attempt to restitution. As for Walter Benjamin's historian, the question is not only recover the past, but to save it. The writing of history is founded precisely in its lagoon, the deads it speaks about. That task is embarking Sebald in his work of remembrance.

* En su versión original, el texto de artículo formó parte de la tesis doctoral “Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años” De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno al testimonio y la representación (Universidad Autónoma de Barcelona, 2011), dirigida por Jesús Adrián.

Keywords

Sebald– Benjamin–writing of history– spectral materialism

Recibido: 1/04/2014. Aprobado: 12/12/2014

“*A quoi bon la littérature?*”, se plantea W.G. Sebald al iniciar su discurso en la inauguración de la Stuttgarter Literaturhaus (Sebald 2003: 247). Se trata de una pregunta que recorre toda la obra del autor, pues sin duda la suya es una narrativa profundamente comprometida con la responsabilidad ética y las posibilidades estéticas del discurso literario. “Quizá sólo para que recordemos y entendamos que existen extrañas conexiones que la lógica causal no puede explicar” (Sebald 2003: 247), responde. La narrativa de Sebald reconceptualiza los límites entre el tiempo, el espacio y la memoria, aunque no siempre necesariamente de acuerdo a un sistema que sea explicable racionalmente. Las suyas son narraciones de la conjetura; los intentos de explicación siempre van precedidos por un dubitativo “quizá”, un indeciso “a mí me parece” o un sugestivo “podría ser”. A través de lo que podrían ser coincidencias, el individuo descubre su identidad y encuentra conexiones con un marco histórico más amplio. Es más, a través de la literatura, “en concreto a partir de narrativas no lineales, puede llegarse a esos hallazgos no racionales o incluso epifanías” (Fischer 2010: 317). Más allá del tiempo homogéneo y vacío, la suya es una prosa que, frente a las construcciones discursivas de la historiografía clásica, se inscribe en un tiempo pleno que no atiende a la cronología, sino a las correspondencias históricas, desde un presente que acude a esa “cita secreta” con el pasado a la que insta el historiador benjaminiano. No un pasado que se elige “a la ligera”, sino un pasado que busca recuperar, actualizar, en la propia escritura de la historia. “¿Pero de qué puede ser salvado algo que ya ha sido? –se

pregunta Walter Benjamin—. No desde luego del desprestigio y del desprecio en el que ha caído, sino del ser transmitido de una determinada manera” (Reyes Mate 2009: 316).

A quoi bon la littérature? no resulta, pues, una pregunta baladí en un autor que dedicó gran parte de su vida a la investigación académica, y concretamente a la representación y la transmisión de la destrucción, antes de escribir él mismo literatura. “Existen muchas formas de escritura —señala Sebald—; pero sólo la literatura, que va más allá del registro de los acontecimientos y de la ciencia, puede emprender un intento de restitución” (Sebald 2003: 248). También el narrador de Austerlitz, dirá sobre su protagonista: “Para él, la transmisión narrativa de sus conocimientos especializados era una aproximación gradual a una especie de metafísica de la historia, en la que lo recordado cobraba vida de nuevo” (Sebald 2004: 16). Se trata de una afirmación que muestra una tensión inherente a la escritura de Sebald: la relación entre historia y literatura, documento e imaginación, explicaciones racionales y desafiantes elementos irracionales. La compleja constelación de hechos históricos, de experiencias individuales y la presentación poética de tales hechos y experiencias, sin duda plantean la memoria y la representación como una preocupación central del proyecto literario de Sebald. Lynn Wolff denomina a esta reescritura de la historia que incorpora fuentes que habían sido ignoradas o subestimadas “historiografía literaria” (Fischer 2010: 318), una escritura que ofrece nuevas perspectivas sobre la historia y sobre la manera de contarla o, mejor dicho, construirla, privilegiando el discurso literario para acercarse, traducir y representar experiencias, emociones, acontecimientos. La dialéctica entre el recuerdo de la vivencia individual y la historia, una historia ajena a la perpetuación del anonimato de sus integrantes, hace de la literatura el lugar de esa posibilidad de restitución de la que habla Sebald, una dialéctica que sin duda se encuentra ya en Benjamin, y que se deja traslucir en su

concepción de la historia natural y su relación con las ruinas:

La oscuridad no se desvanece sino que se espesa al pensar lo poco que podemos retener, cuántas cosas y cuánto caen continuamente en el olvido, al extinguirse cada vida, cómo el mundo, por decirlo así, se vacía a sí mismo, porque las historias unidas a innumerables lugares y objetos, que no tienen capacidad para recordar, no son oídas, descritas ni transmitidas por nadie (Sebald 2004: 28).

La historiografía literaria de Sebald no sólo ofrece una representación de la historia sino que a la vez es consciente de la dificultad y de los retos de tal representación y se muestra como una reflexión sobre esta voluntad de representación, en la que resuena otra de las conocidas sentencias adornianas:

La noción de cultura después de Auschwitz es ilusoria y contradictoria, y cada creación que está por venir debe pagar un alto precio por ello. Pero precisamente porque el mundo ha sobrevivido a su propia destrucción, necesita sin embargo del arte como su inconsciente historiográfico” (AGS 10/2: 506).

El propio Sebald sabe del reto que supone para la representación dar cuenta del horror y la muerte, “la historia de la persecución, la denigración de las minorías” (Silverblatt 2001). En una entrevista, declaró que “uno de los problemas fundamentales de la escritura es el traducir el horror (*das Grauen*) en palabras; se ha convertido en un problema especialmente acuciante para los autores del siglo XX, del mismo modo que lo ha sido en el pasado” (Siedenberg: 1997). Sebald es consciente de la dificultad y de los límites de la representación de

la catástrofe, y en sus escritos se manifiesta su escepticismo ante la ficcionalización y la estetización:

Incluso célebres pintores de batallas navales como Sotrck, Van der Velde o De Louthembourg [...] no son capaces, pese a una evidente intención realista, de transmitir una impresión verídica de lo que debió de haber sucedido [...] La realidad del dolor sufrido y toda la labor de destrucción supera con mucho nuestra fantasía (Sebald 2002: 88).

“Me horrorizan las formas baratas de ficcionalización. Mi medio es la prosa, no la novela.” (Löffler: 1997) Frente a la catástrofe, Sebald plantea dirigir “una resuelta mirada a la realidad” (Sebald 2003: 60). Cuando se trata de enfrentarse a la representación de la catástrofe, Sebald aboga por “un método literario” que atienda a lo “documental y lo concreto” (Sebald 2003: 67-68). El uso de la documentación, y de documentación ilusoria, es parte de un todo sincrético y ecléctico que es mucho más que la suma de sus partes, que surge de la recolección de hechos y ficción, de correspondencias y disparidades. Pero no sólo se plantean cuestiones epistemológicas sino también éticas, pues el cómo procesamos aquello que sabemos del pasado depende de cómo llegamos a saber lo que sabemos:

El ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carentes de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el único modo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas del mundo aniquilado es un proceso en que la literatura pierde su justificación (Sebald 2003: 62).

Esa voluntad de verdad que atraviesa la escritura de Sebald apunta a la verdad de la historia que se revela en la de los vencidos. Sebald declara temer lo melodramático, intenta evitar el “sensacionalismo y el melodrama” (Cramer 2001: 228-234) y dice ser muy consciente del peligro de usurpar existencias ajenas. Sabe de la responsabilidad de mantenerse lo más cerca posible de lo que ocurrió, sabe del peligro de emplear la destrucción y el trauma para crear un efecto estético que no sólo traicionaría a las víctimas sino que incurriría en la distorsión. Aun así, las historias de Sebald versan sobre la memoria y el trauma, lo real y lo imaginario, la relación entre los vivos y los muertos, pero sus narradores, reflejando los propios dilemas de Sebald, no pueden más que ser conscientes de la ardua tarea que supone la escritura de la historia y se ven continuamente atormentados por los escrúpulos. El narrador de *Los emigrados*, cuando habla sobre su tarea de escribir la historia de Max Feber, dice:

Fue una empresa sumamente penosa, que a menudo no avanzaba ni un ápice durante horas y días y no pocas veces incluso retrocedió, y en la que sin cesar me atormentaba una escrupulosidad que se manifestaba cada vez con mayor insistencia y me paralizaba más y más. Tal escrupulosidad se refería tanto al objeto de mi relato, al que no creía poder —por muchas vueltas que le diera— hacer justicia, como también al carácter cuestionable del oficio de escribir en general (Sebald 1999: 277- 278).

Al igual que para el historiador benjaminiano, la cuestión no es sólo recuperar el pasado, sino salvarlo; pero no únicamente del olvido, pues si el recuerdo se conformara con la mera conmemoración de los fracasos y las víctimas, no haría más que relegarlos al conformismo

de la tradición: “La forma en que honramos el pasado convirtiéndolo en una “pequeña herencia” es más funesta de lo que sería su pura y simple desaparición.” (Benjamin 1978: 1242). Sebald y sus narradores son conscientes de ese peligro y se debaten entre la necesidad de escribir para salvar a los muertos y el daño irreparable de la distorsión. Sus narradores no diferencian entre historia y memoria e incluso cuestionan si existe una clara distinción entre éstas; desafían a los historiadores y a la historia al crear un vínculo entre pasado y presente, esa imagen dialéctica que hace saltar el curso continuado de la historia y que, según Benjamin, da lugar al verdadero objeto histórico. Se trataría de “llegar poco a poco a una realidad nueva a través de lo que es puramente irreal”, pues “en la historiografía ya se señalan las ventajas indiscutibles de un pasado ficticio” (Sebald 2002: 80).

La imagen del pasado pasa como un relámpago, y quizá por eso los narradores de Sebald puedan parecer historiadores poco fidedignos, infructuosos, atormentados por la incertidumbre, pero es porque no pueden establecer una verdad, están más allá de ese pasado que no ha de escapárseles. El ejercicio del recuerdo de sus narradores y personajes, reales y ficticios, resulta un gesto que requiere un esfuerzo, e incluso “desgarramiento” y “vergüenza”. (Sebald 2004: 140) Sus narradores la mayor parte de las veces están relatando, citando, la historia que les contó otro, presentándose como un testimonio indirecto, testaferrero de las historias que le han sido confiadas y encargado de transmitir las. Como la historia de Paul Bereyter (Sebald 2003: 226) que aparece en *Los emigrados*, que Lucy Landau le cuenta al narrador. Las huellas de la destrucción son discontinuas y recuperar una experiencia traumática siempre requiere de un ejercicio de la imaginación

y a la vez supone una lucha contra el olvido. El propio Austerlitz necesita reconstruir su memoria después de haber olvidado su viaje en el *Kindertransport* y su primera lengua. Y al recordar, se da cuenta de “qué poca práctica tenía en recordar y cuánto, por el contrario, debía de haberme esforzado siempre por no recordar en lo posible nada y evitar todo lo que, de un modo u otro, se refería a mi desconocido origen” (Sebald 2003: 142). Del mismo modo, los protagonistas de *Los emigrados*, por ejemplo, son conscientes de su deseo de olvido, y se sienten atormentados por ello y a la vez por su incapacidad para hacerlo:

Por mucho que hiciera yo consciente o inconscientemente para inmunizarme frente al sufrimiento padecido por mis padres y frente al mío propio, y por mucho que temporalmente lograra quizá conservar el equilibrio psíquico en mi retraimiento, la desgracia de mi noviciado juvenil había arraigado tan profundamente en mí que más tarde pudo volver a brotar, echar flores malignas y formar encima de mí el techo de hojas venenosas que tanto ha ensombrecido y oscurecido mis últimos años (Sebald 1999: 230).

Los narradores de Sebald son los herederos de la historia de los vencidos, recolectan y coleccionan los recuerdos de otros, personales o documentales. Sus obras buscan “las huellas del dolor” que, como dice Austerlitz, “atravesaban la historia con finas líneas innumerables”. (Sebald 2004: 17 y 18) En la estación de Amberes, Austerlitz se pregunta “*combien des ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanida*” (Sebald 1999: 230), busca hacerse “una idea de la historia de la persecución, que mi sistema de

prevención había mantenido tanto tiempo alejada de mí y que ahora [...] me rodeaba por todas partes” (Sebald 2004: 200). Sebald interpreta los restos, los edificios y las obras, pues bien sabe que “no hay ningún documento de cultura que no sea de barbarie”. Como sugiere McCulloh, los libros de Sebald podrían leerse como si se tratara de la historia de un crimen (McCulloh 2003: 10). Todos ellos se refieren al holocausto tangencial o directamente, como en *Los emigrados*, a las atrocidades belgas en el Congo o las inglesas en China durante el colonialismo, la batalla de Waterloo, la pesca cruel y sistemática del arenque o las guerras de Yugoslavia como en *Los anillos de Saturno*, pero también a crímenes desconocidos que salen en los periódicos, como en *Austerlitz*. Todos estos crímenes se integran en la propia historia del narrador. El peso de la historia que cargan sus narradores manifiesta el carácter ficcional del pasado, una indistinción entre imaginación e historia que recuerda al lector que toda narrativa, historia y ficción, está marcada por la interpretación, que siempre viene de la mano de un narrador, ya se trate de una autobiografía, de la voz de un biógrafo, de un historiador o de un autor literario.

El más allá de la frontera de los géneros que pone en juego la escritura de la historia que se da en la obra de Sebald hace de la imaginación un factor esencial. La imaginación se erige en imperativo ético, y es la figura del testimonio la que nos impele a imaginar. A través de su técnica narrativa, con la problematización de la historiografía, la narración, la identidad, la memoria, con la explotación del poder del fragmento, del espacio, del destello o fulgor, Sebald aboga por una emancipación y un fortalecimiento del lector en su relación con la lectura (Williams 2001:74), que facilite la tarea de la rememoración,

de la iluminación profana. Su delicado trabajo documental, su acumulación de fotografías, diarios, recortes de periódico, a la vez que las repeticiones y las redes semánticas que crea en cada uno de sus textos y entre ellos¹, invitan al lector a compartir estas conexiones y coincidencias –“coincidencias semejantes [que] suceden con mucha mayor frecuencia de lo que sospechamos porque todos nosotros nos movemos, uno tras otro, a lo largo de las mismas calles designadas por nuestra procedencia y nuestras esperanzas”–, (Sebald 2002: 194) a la vez que requiere de éste una lectura atenta. Requiere de su fantasía, que es “el don de interpolar dentro de lo infinitamente pequeño, de inventarle una plenitud nueva, compacta, a cada intensidad que se traduzca en extensión” (Benjamin 1987: 58). La memoria se compromete con el pasado sin distinguir entre historia y ficción, una distinción que se difumina aún más cuando la memoria se entrega a la alucinación, el sueño y la imaginación. Los narradores y los personajes sebaldianos se esfuerzan por descubrir las diferencias entre el recuerdo de un acontecimiento y el de un sueño o todo aquello que puedan haber leído, oído o visto:

Probablemente son recuerdos soterrados que generan la curiosa suprarrealidad que se ve en los sueños. Pero tal vez sea algo diferente, algo nebuloso y misterioso, a través de lo que, en sueños, paradójicamente, todo aparece con mucha mayor claridad. [...] En la travesía de los espacios oníricos, ¿hace fal-

¹ Redes semánticas y repeticiones de símbolos como el de la mariposa –símbolo privilegiado de la transfiguración de la muerte en vida, del sufrimiento en arte–, o el cazador de mariposas que recorre *Los emigrados* y *Los anillos de Saturno*; los ojos o el ferrocarril en *Austerlitz* o los laberintos y las vastas extensiones que expresan el vértigo del título de la novela ante la destrucción y su posibilidad de representación.

ta más o menos entendimiento del que uno se lleva consigo a la cama?” (Sebald 2002: 79 y 80)

Alucinaciones, sueños y recuerdos parecen indisociables. Si el vínculo entre recuerdo e imaginación “es tan antiguo como la filosofía occidental” (Ricoeur, 2005: 7) quizá sea porque éstos son indisociables. El problema al que se enfrentan todos los narradores sebaldianos es que todas las versiones del pasado “no son capaces, pese a una evidente intención realista de transmitir una impresión verídica” (Sebald 2002: 86 y 87). Los acontecimientos pasados no se acomodan ordenadamente en la memoria a la espera de ser llamados o empleados, pues la memoria no es “un instrumento para explorar el pasado, sino un médium” (Benjamin 1981: 400- 401).

La narrativa de Sebald pone en duda, en cualquier caso, la necesidad de distinguir entre historia y ficción, entre memoria e imaginación. Sus ficciones arremeten contra la idea de que los acontecimientos históricos pueden distinguirse objetivamente de las distorsiones de la memoria personal. Sebald adopta una postura ética al no presentar la historia como un continuo, como una narración aparentemente objetiva de acontecimientos reales. Sitúa sus textos en el presente, en el ahora de la cognoscibilidad, con un narrador que está escuchando o que se encuentra a la zaga de un pasado siempre difícil de alcanzar. La escritura de Sebald se presenta como una crítica a los límites de la representación histórica, a la vez que como un acto de resistencia frente a la catástrofe. Los restos supervivientes de la historia son la única manera de acceder al pasado. Como el historiador benjaminiano que se sabe responsable del pasado, en Sebald, la escritura, el tes-

timoniario de la catástrofe y de los vencidos de la historia, se presenta como un imperativo ético, aunque testimoniar por el otro sea epistemológicamente imposible. Pero testimoniar no significa hablar por el otro: se trata de dar cuenta de las ausencias que pueblan el presente.

Más allá de las versiones o perspectivas, en la representación de la historia se impone una distinción irrecusable, que pone en juego la figura del testimonio: aquella entre víctimas y supervivientes:

Así que esto, piensa caminando lentamente en círculo, es el arte de la representación de la historia. Se basa en una falsificación de la perspectiva. Nosotros, los supervivientes, lo vemos todo desde arriba, vemos todo al mismo tiempo y sin embargo no sabemos cómo fue. [...] ¿Nos encontramos sobre una montaña de muertos? ¿Acaso nuestro observatorio, en definitiva, no es más que esto? ¿Se obtiene desde un lugar semejante la tantas veces citada perspectiva histórica?” (Sebald 2002: 134)

No, no sabemos cómo fue, únicamente podemos imaginar, la nuestra es una perspectiva indefectiblemente falsa. Sólo podemos dar cuenta de la ausencia de testimonio, del verdadero testimonio, la del hundido que ya nunca podrá decir. Sebald identifica a las víctimas de la historia, pero no sólo a aquellas de la historia alemana, sino a todas esas figuras aisladas e idiosincrásicas atravesadas por algún acontecimiento catastrófico de carácter histórico o personal que prosiguen su existencia en una zona gris entre la vida y la muerte. Eso no significa que Sebald oculte su identidad alemana tras estos personajes, como si se tratara de una relación convencional entre el autor y el protagonista. Todos los libros de Sebald se basan en esta relación desequilibrada

entre un protagonista, cuyo relato está profusamente documentado, que constituye la mayor parte de la historia, y un narrador lacónico, casi invisible a quien se le cuenta la historia. Del mismo modo que los “periscópicos” monólogos en prosa de Thomas Bernhard, sus textos se basan en relatos contados, en fuentes segundas, ponen en escena el habla de otra persona². Pero a diferencia de los encuentros claustrofóbicos de Bernhard, en que los personajes se ven más o menos condenados a su “austricidad”, las historias de Sebald generan una sutil interacción de identidades en la que nadie es realmente portador de una nacionalidad. Por supuesto, cuando el protagonista es una víctima judía de la agresión alemana, la función de este narrador alemán adquiere una especial intensidad. No ofrece disculpas ni expresa vergüenza, parece neutral, incluso impasible. Pero escucha. A veces hace todo lo posible para recuperar historias de vida que de otro modo habrían desaparecido en álbumes de familia y oscuros archivos. El lector puede sentir su interés, su atención (*Aufmerksamkeit*): aquello que Benjamin, citando a Malebranche, llamaba “la oración natural del alma” (Benjamin GS II/2: 432), que sin embargo no recae en la empatía.

Los narradores de Sebald no pretenden apropiarse sino que se hacen cargo de un pasado, aun y no haberlo vivido en primera persona. Funcionan como testimonio de una experiencia imposible de narrar por ese otro que ya no está. No narran por ese otro que sucumbió ante la destrucción, sino que narran su ausencia: dan testimonio de su imposibilidad de testimoniar, leen aquello que nunca fue escrito. Y sin embargo, el propio Sebald escribe en *Sobre la historia natural de*

² En su ensayo sobre Thomas Bernhard, “Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke” utiliza el término “periscópico” para describir su uso característico de citas sin citar.

la destrucción: “Cuando veo fotografías o documentales sobre la guerra, es como si, por decirlo de algún modo, yo proviniera de éstos, y me siento como si desde allí, de esos horrores que yo no viví, se alzara una sombra sobre mí, de la que nunca acabaré de deshacerme.” (Sebald 2003: 77-78) Encontramos un narrador alemán cuya biografía corresponde “casi exactamente” a la de su propia vida, como señala Sebald (Cramer 2001), y cuya principal función narrativa es escuchar y dar testimonio.

Esta misma sensación de hallarse bajo la sombra de algo nunca experimentado expresan los narradores sebaldianos. Es en el espacio de la rememoración, como topoi en el que se libra una tensión entre presente y pasado, fenómeno liminar que se da en la propia imagen dialéctica, donde Sebald sitúa sus historias. En el gesto de la rememoración se rompe la continuidad, el pasado disloca el presente, y en ese reconocimiento tiene lugar “el pequeño milagro de la memoria” (Ricoeur 2005: 495). La tarea del historiador pasa por algo así como una traducción de las ausencias, por un nombrar aquello que ya no está presente; una traducción que, como siempre, está condenada a una traición necesaria, entre el lenguaje y el objeto, entre las lenguas, y que requiere del esfuerzo de la imaginación, medio heurístico que da lugar a la transferencia a un presente nuevo y a la propia legibilidad, tanto del pasado como del presente. “Nuestra dedicación a la historia, según la tesis de Hilary, era una dedicación a imágenes prefabricadas, grabadas ya en el interior de nuestras mentes, a las que no hacemos más que mirar mientras la verdad se encuentra en otra parte, en algún lugar apartado todavía no descubierto por nadie.” (Sebald 2004: 75) La representación histórica se sitúa precisamente en ese

plano de tensiones que Platón, ya en el *Fedro*, con la invención de la escritura como *pharmakon*, remedio contra el olvido y a la vez veneno de la memoria, había detectado. La alteridad se presenta como constituyente del género histórico, y por lo tanto de la identidad del historiador.

Michel de Certeau, en sus investigaciones sobre el siglo XVII, ubica precisamente en ese lugar imposible, el de la ausencia y la alteridad del pasado, el discurso histórico: “Se me escapaba o, mejor, comenzaba a advertir que se me escapaba. De esos momentos, siempre reparados en el tiempo, data el nacimiento del historiador. Esa ausencia era lo que constituía el discurso histórico.” (Certeau 1970: 168) No se trata, pues, de una presentación del pasado “tal y como fue”, sino de una construcción: “No se trataba de que ese mundo antiguo y pasado se moviera. Ese mundo ya no se movía. Lo removíamos.” (Certeau 1970: 168) Como el historiador benjaminiano que actúa como un coleccionista, Certeau dice que “en historia, todo comienza con el gesto de poner aparte, de reunir, de cambiar así en ‘documentos’ ciertos objetos distribuidos de otra manera” (Certeau 1975: 84). Y como el historiador benjaminiano que va a la zaga de los deshechos, el historiador “trabaja en los márgenes. En ese sentido, se convierte en un vagabundo” (Certeau 1975: 91). Es esa tensión entre aquello que siempre se escapa y la pretensión de hacer presente la ausencia, la que pone en movimiento el propio conocimiento histórico. La escritura de la historia se presenta como ritual funerario (Certeau 1975: 100), una escritura performativa por su papel de construcción de una tumba para el muerto. La escritura de la historia, al representar a los muertos a través de un itinerario narrativo, “le abre así al presente un

espacio propio; ‘marcar’ un pasado es hacerle un lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles” (Certeau 1975: 118). La escritura de la historia encuentra su fundamento “precisamente en lo que esconde: los muertos de los que habla se convierten en el vocabulario de una tarea que debe emprenderse” (Santner 2006: 101). Esa tarea es la que emprende Sebald en su escritura de la historia como rememoración.

Con tan solo leer dos o tres frases, el lector de la obra de Sebald se sumerge en una atmósfera melancólica:

En aquel entonces, hablo de octubre de 1980, con la esperanza de salir de una época especialmente mala mediante un cambio de lugar, había salido de Inglaterra, donde llevo viviendo desde hace casi veinticinco años en un condado casi siempre gris, cubierto de nubes, en dirección a Viena. Pero nada más llegar a Viena resultó que los días, no ocupados en tareas de escritura y del jardín, según tengo por costumbre, se me hacían extraordinariamente largos, y en realidad ya no sabía adónde dirigirme (Sebald 2001: 31).

Pero Sebald no entiende la melancolía como un afecto negativo:

La melancolía, el reflexionar sobre la infelicidad existente, no tiene nada en común, sin embargo, con el ansia de muerte. Es una forma de resistencia. Y, a nivel artístico, su función es por completo distinta de la simplemente reactiva o reaccionaria. Cuando, con la mirada fija, se repasan las cuentas para ver cómo ha podido ocurrir eso, se ve que la motricidad del desconsuelo y la del conocimiento son idénticamente ejecutivas. La descripción de la infelicidad incluye en sí la posibilidad de su superación.” (Sebald 2005: 12 y 13)

Cabe entender esa posibilidad como un gesto materialista, con un gesto que liga con el heterodoxo materialismo histórico benjaminiano, enunciado en la tensión entre política y teología, que no es sino una ética de la posibilidad³. Sin embargo, Sebald es consciente de que “la más pesada losa de la melancolía es el miedo al final desesperanzado de nuestra naturaleza” (Sebald 2002: 35). De la definición de Sebald trasluce también un materialismo peculiar que podría denominarse, siguiendo a Santner, de “materialismo espectral” y que “sirve para registrar y archivar cierto real cuyo estatus es, paradójicamente, virtual” (Santner, 2006: 52). Un materialismo que aúna ausencias y posibilidades. Este materialismo espectral tendría la capacidad de registrar la persistencia de un pasado sufriente que ha sido absorbido en el escenario de la historia humana, la *historia calamitatum* (Sebald 2005: 13). El trabajo de Sebald sin duda apunta a esa fisura en la que lo más siniestro de la alteridad reclama significación. El narrador de *Los anillos de Saturno*, comienza su relato con tal declaración de intenciones:

Me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también aquel del horror paralizante que varias veces me había asaltado contemplando las huellas de la destrucción, que, incluso en esta remota comarca, retrocedían a un pasado remoto. Tal vez este era el motivo por el que [...] comencé a escribir (Sebald 2002: 13).

Ante el “nuevo género” instaurado por Sebald, Santner ha interpretado la obra del escritor a la luz del concepto de “*creaturely life*”, un concepto en el que sin duda resuenan los ecos benjaminianos (Santner

³ Véase el “Fragmento teológico-político” de Benjamin (GS II/1: 203-204).

2006: XIV). Se trata de una noción que permite entender “la manera en que los cuerpos humanos y las psiques registran los ‘estados de excepción’ que interrumpen el curso ‘normal’ de la vida social y política [...] Un modo específicamente humano de encontrarse de pleno entre los antagonismos en y del terreno político” (Santner 2006: XIX). La escritura de Sebald está profundamente influida por la idea de historia natural, un concepto que Benjamin desarrolló a lo largo de sus textos. (Sebald 2003: 69-100) Se trata del encuentro con la radical otredad de lo “natural”, que sólo aparece como resto histórico. La opacidad que se asocia a la materialidad de la naturaleza, su muda coesidad, se hace mucho más explícita, paradójicamente, cuando se presenta en una obra humana que se ha convertido en una ruina enigmática que supera nuestra capacidad de dotarla de sentido, de integrarla en nuestro universo simbólico. Se ofrece como un ‘excedente’ que reclama la simbolización y a la vez se resiste a ésta, que está dentro y fuera del orden simbólico. Como cuenta Austerlitz, se trata de, por ejemplo, esos “objetos de adorno, utensilios y recuerdos que, por razones imposibles de investigar, habían sobrevivido a sus anteriores poseedores y superado el proceso de destrucción, de forma que ahora sólo podía percibir entre ellos, débil y apenas reconocible, mi propia sombra” (Sebald 2004: 199).

Éste es el desconcertante punto de partida, en Benjamin, de la imaginación alegórica, al encontrarnos inmersos en la “historia natural”. Ahí se pone en juego la batalla por un nuevo significado –algo así como la voluntad de poder nietzscheana– en su máxima expresión. La historia natural no se refiere al hecho de que la naturaleza también tenga una historia, sino a que los artefactos de la historia humana

tienden a adquirir un aspecto de mudez, de criatura natural, en el momento en que empiezan a perder su lugar y significación, como la ruinas que quedan enredadas en la naturaleza (Santner 2006: 16). Curiosamente, cuando un objeto pierde su lugar en una forma histórica de vida lo experimentamos como algo que ha quedado desnaturalizado, transformado en una mera reliquia histórica. La historia natural surge de la dual posibilidad de que la vida pueda perdurar más allá de la muerte de las formas simbólicas que la dotaron de significado, y que esas formas simbólicas puedan persistir más allá de la muerte de la forma de vida que les dio vitalidad. La historia natural opera en ese espacio entre la muerte real y la muerte simbólica, lo que Santner llama “*undead*” (Santner 2006: 17). Adorno, en su ensayo sobre la historia natural, apunta que se trata de “cosas que se han convertido en ajenas para nosotros, que no se pueden descifrar pero que se nos presentan como un enigma” (AGS I: 356) O tal y como le expresa al propio Benjamin en una carta en la que se refiere a la imagen dialéctica:

Al perder su valor de uso, las cosas alienadas se vacían, adquiriendo significaciones como claves ocultas. De ellas se apodera la subjetividad, cargándolas con intenciones de deseo y de miedo. Al funcionar las cosas muertas como imágenes de las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre las cosas alienadas y la significación exhaustiva, detenidas en el momento de la indiferencia de muerte y significación (Benjamin 2005: 468).

La historia natural apunta a un rasgo fundamental de la vida humana, al hecho de que las formas simbólicas, alrededor de las cuales ésta se

estructura, puedan vaciarse, perder su vitalidad, convertirse en una serie de significantes enigmáticos, jeroglíficos que de algún modo continúan dirigiéndose a nosotros aunque ya no poseamos la llave de su significado. La historia natural, en último término, nombra la incesante repetición de los ciclos de emergencia y desaparición de los sistemas de significación, que, para Benjamin, siempre están vinculados a la violencia mítica (Santner: 2006, 17). Es en la alegoría como modo de representación donde se muestra la historia natural: “En la alegoría, la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o mejor dicho: en una calavera. (Benjamin 1990: 170 y 171). Como dice uno de los narradores de Sebald citando a Thomas Browne, “lo que percibimos son únicamente luces aisladas en el abismo de la ignorancia, en el edificio de un mundo traspasado por profundas sombras” (Sebald 2002: 28).

La alegoría es el modo de representación de la historia natural, pues “si con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura. La palabra ‘historia’ está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia natural que el *Trauerspiel* pone en escena se presenta verdaderamente como ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esta forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable” (Benjamin 1990: 170 y 171). La alegoría se presenta como la forma de representación de esa experiencia de la irremediable exposición a la violencia de la historia, a la incesante re-

petición de la opresión. La historia, pues, se presenta en cuanto escritura, y a eso parece apuntar uno de los personajes de *Austerlitz* cuando se pregunta: “¿Es el escritorio quizá el lugar de los fantasmas?” (Sebald 2004: 211)

Este trabajo de la memoria, sin embargo, no tiene nada de empático. Tal interrupción es la clave de la idea de redención en Benjamin. El mesianismo de Benjamin puede entenderse en relación a “la figura de lo ‘creaturely’, de vida capturada (siempre sometida al cambio y a la mutación) en el umbral del orden jurídico-político. Para Benjamin, la única posibilidad de una relación social, política y ética nueva y genuina en la vida humana –de creatividad genuina en este terreno– emerge allí donde este encantamiento puede ser interrumpido” (Santner: 2006, 86). Santner, al interpretar el mesianismo benjaminiano, pues, interpreta que el “despertar” al que se refiere el filósofo no debe entenderse como resurrección de los muertos, sino como “*deanimation of the undead*” (Santner: 2006, 86), interrupción del encantamiento de las fijaciones espectrales que pueblan el espacio físico de los sujetos humanos. Un mesianismo, pues, que está estrechamente relacionado con el “desencantamiento” del que Benjamin habla en el Fragmento B de las *Tesis de filosofía de la historia*: “Sabido es que a los judíos les estaba prohibido escudriñar el futuro. La Torá y la oración les instruyen, por el contrario, en la recordación (*Eingedenken*). Ésta desencantaba (*entzauberte*) el futuro [...] en ese futuro cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.” (Mate 2006: 297)

La oportunidad revolucionaria propia del presente de la que habla Benjamin pasa por “la capacidad de apertura de que dispone cada instante para abrir determinadas estancias del pasado hasta ahora clausuradas. La entrada en esa estancia coincide de lleno con la acción política; y es a través de esa entrada que la acción política puede ser reconocida como mesiánica, por muy destructora que sea”. (Reyes Mate 2006: 275) Así pues, la rememoración (*Eingedenken*) se convierte en un acto de dimensiones políticas y éticas, un acto que “requiere, como parte de su construcción [...] el materialismo espectral que, como Benjamin sugiere, sólo puede ser movilizado por la mirada melancólica” (Santner 2006: 89)⁴. Una melancolía que, frente al duelo⁵, rechaza la pérdida del objeto por segunda vez, rechaza perder la propia pérdida, y que, paradójicamente, abre la posibilidad de construir una realidad que no demande tales pérdidas⁶. Como el ángel de la historia benjaminiano, la melancolía de la mirada saturniana de

⁴ El autor sugiere que esta tensión y alianza, peculiar y frágil, entre la incursión melancólica en la “creaturely life” y el mundo de la acción y la práctica es lo que define el pensamiento benjaminiano de principio a fin.

⁵ En “Duelo y melancolía”, Freud distingue, ante el trauma de la pérdida del objeto, dos respuestas posibles. Parece que el vienés privilegia el duelo, pues el sujeto es capaz de retirar la libido del objeto perdido y proyectarla en otro. En la melancolía, el sujeto sería incapaz de renunciar a la pérdida e invertir la libido en otro objeto.

⁶ Slavoj Žižek afirma que “el duelo es algo así como una traición, el segundo asesinato del objeto perdido, mientras que el sujeto melancólico se mantiene fiel al objeto perdido en su rechazo a renunciar al vínculo con éste. Puede dársele muchos giros a este argumento, desde la perspectiva que sostiene que los homosexuales son aquellos que siguen fieles a la identificación perdida o reprimida con el objeto libidinal del mismo sexo, o desde la perspectiva postcolonial/étnica, que dice que los grupo étnicos, cuando entran en el proceso capitalista de modernización y ven amenazada la especificidad de su legado por la nueva cultura global, no deberían renunciar a su tradición mediante el duelo, sino mantener un vínculo melancólico con sus raíces perdidas” (Žižek 2000: 659).

Sebald se convierte en un testimonio de esa catástrofe única que acumula ruinas sobre ruinas y que aspira a la interrupción mesiánica de ésta. Un testimonio que no es sujeto de la experiencia de la destrucción, sino que precisamente por ser un testimonio es capaz de dar lugar a esa voz e imposible y abrir esas “estancias del pasado hasta ahora clausuradas”, una apertura que en sí misma es “acción política”.

Sebald se presenta como ese historiador, como ese escritor de la historia que se siente responsable del pasado. Andreas Huyssen considera que la obra de Sebald “cobra gran parte de su importancia” (Huyssen 2003: 156) precisamente por la relación que establece en su literatura con la política y la historia, porque va más allá de la alternativa reduccionista entre la noción de giro político o nuevo comienzo y la noción de autonomía estética⁷. Sin embargo, Huyssen pone en duda la responsabilidad de Sebald como escritor de la historia y lo acusa, sobre todo en relación a sus últimos escritos, en particular en *Sobre la historia natural de la destrucción*, de “haber caído en la tentación [...] de interpretar los acontecimientos históricos más recientes simplemente como historia natural” (Huyssen 2003: 156). A sus ojos, resulta una posición irresponsable, pues “el discurso de la historia natural de la destrucción queda demasiado ligado a la metafísica y a una filosofía de la historia apocalíptica, muy importante en la tradición alemana” (156).

⁷ Se trata, pues, de una falsa disyuntiva entre el esteticismo autónomo y el compromiso social, términos en los que se planteó la *Literaturstreit* de los años noventa.

Otros críticos comparten la postura de Huyssen, como Peter Morgan, que considera que Sebald fracasa en su intento de “hacerse cargo de la responsabilidad” de la historia. Para Morgan, su “melancolía de izquierdas [...] es la manifestación de una decepción extrema frente al resultado de una racionalidad cotidiana postilustrada en su faceta social, cultural y política. [Sebald] forma parte de su generación [...], cuya decepción frente al fracaso de la razón ha dado lugar a un pesimismo cultural de dimensiones religiosas” (Morgan 2005: 91). Sin embargo, el furor que generó la conferencia de Sebald, publicada posteriormente en el *Neue Zürcher Zeitung* en 1997, y más adelante en el libro que lleva por título *Sobre la historia natural de la destrucción*, en el que el autor reflexiona sobre la respuesta pública que generó su conferencia, es significativo no sólo porque muestra el compromiso del autor frente a una audiencia alemana de traer a la conciencia pública una herida social traumática a la que nunca se ha enfrentado tal sociedad, sino también porque revela las esperanzas que el propio Sebald deposita en la literatura al criticar la mitologización metafísica de la literatura de posguerra alemana al enfrentarse a la experiencia del trauma histórico. En realidad, el libro se basa en la reelaboración de un artículo académico publicado en 1982, “Zwischen Geschichte und Naturgeschichte”. Huyssen, sin embargo, considera que entre uno y otro la filosofía de la historia de Sebald pasa de creer en la posibilidad de un aprendizaje progresivo a través de un trabajo crítico de la memoria a interpretar los acontecimientos históricos como simple historia natural.

Para Sebald, la literatura tiene una responsabilidad hacia las víctimas de experiencias traumáticas que en ningún caso puede quedar sub-

sumida ni en el mito ni la metafísica. Porque “la literatura —escribe Sebald— no sirve, por sí sola, para descubrir la verdad.” (Sebald 2003: 112) La literatura no emplea el material documental como verdad, sino como medio para “inventar la verdad”. La ficción, por sí sola, no basta. Con su estrategia de documentalismo ficcionalizado, Sebald muestra que los rastros del pasado deben ser aprehendidos estéticamente, a pesar de que ese proceso de apropiación siempre se ponga en cuestión. Un ejemplo de esta estrategia podría ser la representación estética e histórica de las ruinas en el Berlín de la posguerra que aparece en *Los anillos de Saturno*. Los recuerdos que allí se presentan no son de Sebald, sino que pertenecen al exiliado Michael Hamburger. De nuevo, no nos encontramos ante la experiencia traumática de la destrucción (la guerra aérea propiamente) sino ante las ruinas que ésta ha dejado tras de sí. Estos recuerdos traen consigo una meditación sobre el trabajo de la memoria, porque “en realidad no se recuerda, evidentemente. Se han demolido demasiados edificios, se han amontonado demasiados escombros, los depósitos y las morrenas son inexpugnables” (Sebald 2002: 185). Y sin embargo, quedan los edificios y los escombros concretos, quedan las ruinas, aunque “es posible que este punto ciego también sea una imagen persistente del paisaje en ruinas” (Sebald 2002: 185). Se trata de un pasado que solo puede recuperarse en forma de fragmento en un recuerdo cuya autenticidad está perpetuamente cuestionada, pues las ruinas, en la narrativa de Sebald, son ese espacio de interrupción, un espacio en el que la imaginación se compromete y transforma lo material, un espacio liminar en el que se sitúa el escritor, pasado y presente que apunta a la naturaleza mediada de todo recuerdo y de toda escritura de la historia. La ruina, en este sentido, ilustra un trabajo de duelo, llama al

lector a la tarea de la recolección del palimpsesto que alberga los rastros del pasado.

En su estudio sobre el barroco, frente a las ruinas de la historia, Benjamin dice que “no es de desdeñar, por tanto, el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco. En los improvisados intentos de evocar en el presente el sentido de esta época, una y otra vez encontramos una característica sensación de *vértigo*, producida por el espectáculo de su mundo espiritual, que gira entre contradicciones. (Benjamin 1990: 56) Así, Benjamin reconoce el “peligro” (o la “tentación, en palabras de Huyssen) del temperamento barroco para el historiador. Del mismo modo, Sebald, dice en *Sobre la historia natural de la destrucción*, al hablar sobre la versión de Kluge sobre el bombardeo de Halberstadt:

Kluge mira hacia abajo, tanto en el sentido literal como metafórico, desde un puesto de observación superior, el campo de la destrucción. El irónico asombro con que registra los hechos le permite mantener la distancia indispensable para todo conocimiento. Pero también en él, el más ilustrado de todos los escritores, se agita la sospecha de que somos incapaces de aprender de la desgracia que hemos causado, y que, incorregibles, seguiremos avanzando por senderos trillados que vagamente guardan relación con las antiguas conexiones viarias. La mirada de Kluge a su destruida ciudad natal, a pesar de la constancia intelectual, es también la mirada horrorizada del ángel de la historia (Sebald 2003b: 76).

La referencia al ángel de la historia de Benjamin al hablar de Kluge, el “más ilustrado de todos los escritores”, no busca, como afirma

Huyssen, dotar a la metafísica de Sebald de respetabilidad intelectual, (Huyssen 2003: 150) ni la “reminiscencia esmerada de una utopía agotada” (Fuchs 2004: 168). Sin embargo, Sebald más bien nos insta a preguntarnos qué pasaría si nos planteáramos los últimos doscientos años como una historia natural de la destrucción, y frente a ésta busca, a través de su peculiar discurso literario, la redención histórica a la que apuntaba el ángel de la historia. Como en la segunda de las tesis benjaminianas, resuena, como parte de la ética, el anhelo de “felicidad”. Como el ángel, que no puede detener la tempestad ni despertar a los muertos ni recomponer lo despedazado, la escritura de Sebald tampoco puede aunque bien quisiera. Pero sí puede ejercer de mensajero para desaparecer, como los ángeles, como el propio momento de la lectura; hace una llamada a la comprensión. Sin embargo, el autor declara tener

plena conciencia de que mis desordenadas notas no hacen justicia a la complejidad del tema, pero creo que, incluso en esa forma insuficiente, permiten cierta comprensión del modo en que la memoria individual, la colectiva y la cultural se ocupan de experiencias que trascienden los límites soportables” (Sebald 2003b: 76).

Sebald detecta, como piedra angular de la obra de Kluge, su intención didáctica:

Precisamente la detallada descripción que hace Kluge de la organización social de la desgracia, programada por los errores de la historia continuamente arrastrados y continuamente potenciados, contiene la conjetura de que una comprensión exacta de las catástrofes que sin cesar organizamos es el pri-

mer requisito para una organización social de la felicidad (Sebald 2003b: 74).

Comprensión y aprendizaje tienen un papel fundamental, de ahí la importancia también, frente a cualquier discurso autoritario, de la tarea del lector y de la lectura, que es donde surge el sentido. Sebald pone en movimiento la historia; sus personajes y narradores, con sus peregrinaciones, no sólo traspasan las fronteras de los géneros sino que también están más allá del tiempo y el espacio. “Su rechazo de una construcción estática de la obra exige que el lector vea la historia con ojos nuevos; en particular, trae a la superficie la historia que ha quedado escondida de la mirada y nos invita a una contemplación consciente de ésta (Williams 2001: 68) La redención a la que apunta Sebald no surge de un impulso utópico, sino de la fructífera lectura del *Trauerspiel* que hace Benjamin después de la Primera Guerra Mundial y que a su vez el escritor retoma en su propia lectura de Benjamin y Kluge en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. En ambos casos, se enfrentan a una estética tradicional que sienten que ya no es apropiada para la representación de la historia y de la situación contemporánea. Para los dos, la alegoría es un modo dialéctico de mirar, y la comprensión benjaminiana de la alegoría puede entenderse que informa la operación estética de la ruina de Sebald, una operación que está cuestionándose a sí misma constantemente. Como dice Benjamin, el alegorista intenta hacer justicia al objeto, pero en última instancia debe traicionarlo y devaluarlo a fin de llegar a su saber oculto. Este conocimiento imbricado en el detalle, como coercitivo ante el peligro de la estetización de la ruina, le permite a Benja-

min desarrollar un método que busca preservar “el potencial semántico en peligro” (Habermas 1972: 173-223) de la experiencia histórica:

La belleza que perdura constituye un objeto del saber [...] Pues cierto es que, sin una aprehensión al menos intuitiva de la vida del detalle a través de la estructura, todo impulso hacia lo bello se queda en una mera ensoñación [...] La función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte [...] se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina (Benjamin 1990: 175 y 176).

Un método que se encuentra en esa obra única de escritura histórica que es el inacabado *Libro de los pasajes*, en el que la recolección de lo concreto, de imágenes reales de la experiencia urbana pretendía despertar la conciencia política entre los lectores de la época (Buck Morss 1996: 336). Frente a la represión inconsciente del pasado tanto por parte de lectores como de escritores, (Sebald 2003: 103) Sebald también busca salvar el “potencial semántico” de los fragmentos (testimonios, fotografías, escritos...), creando una literatura cuya pureza estética queda turbada por la interacción entre la invención ficcional y el detalle histórico, intertextualidad y cita. Como una ruina construida, la obra literaria se convierte en un lugar que acoge el compromiso del lector con el trabajo de la memoria.

Sebald ilumina, bajo una luz difusa, los signos más oscuros de la his-

toria humana, aquellos que la ilustración sólo puede reprimir superficialmente: la guerra, el imperialismo, el genocidio. Una mirada absolutamente politizada, aquella que se atreve a volver la vista atrás y fijarla en las ruinas y detritus; una mirada melancólica pero que precisamente es política porque es capaz de volver la vista atrás e interrumpir el curso de la historia y proponer otra narración. En Sebald se reanuda este esfuerzo por llevar a cabo una temporalización política de la experiencia histórica. La redención del pasado es un acto político ajeno a cualquier neutralidad, como refleja el *Jetztzeit* benjaminiano. La mirada melancólica trae consigo una inmersión en el pasado en forma de “materialismo espectral” (Santner: 2006, 62). En palabras de Austerlitz, “era como si volvieran los muertos de su ausencia y llenaran la penumbra que me rodeaba con su incesante ir y venir, peculiarmente lento” (Sebald 2004: 136).

BIBLIOGRAFIA

- Adorno**, Theodor., W. (AGS), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, 20 Bände (Frankfurt am Main), 1970-1980.
- Benjamin**, Walter (GS), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bände (Frankfurt am Main: Suhrkamp), 1977-1991.
- Benjamin**, Walter (1987), *Dirección única*, trad. de Juan José del Solar (Alfaguara: Madrid)
- Benjamin**, Walter (1928), *El origen del drama barroco alemán*, trad. de José Muñoz Millanes (Barcelona: Taurus) 1990
- Benjamin**, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, trad. de Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero, Isidro Herrera Baquero (Madrid: Akal) 2005.
- Buck-Morss**, Susan (1995), *La dialéctica de la mirada*, trad. de Nora Rbotnikof (Antonio Machado Libros: Madrid)

- Certeau**, Michel (1970), *Histoire et structure*, (París: Recherches et Débats)
- Certeau**, Michel, (1975), *L'Écriture de l'histoire* (París: Gallimard)
- Cramer**, Sibylle (2001), *Der Spiegel*, 11:228-234.
- Dosse**, François (2009), *Paul Ricoeur – Michel de Certeau. La historia, entre el decir y el hacer*, traducción de Herber Cardoso (Nueva Visión: Buenos Aires)
- Fischer**, Gerhardt. (ed.), (2009) *W.G. Sebald: Schreiben ex patria* (Rodopi, Amsterdam)
- Fuchs**, Anne (2004), *Die Schmerzensspuren der Geschichte: Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa*, (Böhlau: Cologne)
- Habermas**, Jürgen (1972), “Bewusstmachende oder Rettende Kritik – Die Aktualität W. Benjamins” en **Unseld**, Siegfried (1972) 173-223.
- Huyssen**, Andreas (2003), *Past Presents: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford: Stanford University Press)
- Löffler**, Sigrid (1997), “Wildes Denken’. Gespräch mit W. G. Sebald”, en Loquai, F. (1997)
- Loquai**, Franz (1997), *W. G. Sebald* (Frankfurt am Main: Isel)
- McCulloh**, Mark (2003), *Understanding W. G. Sebald*, (Columbia: University of South Carolina)
- Morgan**, Peter, “The Sign of Saturn: Melancholy, Homelessness and Apocalypse in W. G. Sebald’s Prose Narratives”, *German Life and Letters*, 58
- Sebald**, Winfried G. (2004), *Austerlitz*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
- Sebald**, Winfried G. (2003), *Campo Santo*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
- Sebald**, Winfried G. (2004), *Del Natural*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
- Sebald**, Winfried G. (2002), *Los anillos de Saturno*, trad. de Carmen Gómez y Georg Pichler (Barcelona: Debate).

- Sebald**, Winfried G. (1999), *Los emigrados*, trad. de Teresa Ruiz Rosas (Barcelona: Anagrama)
- Sebald**, Winfried G. (2005), *Pútrida patria*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
- Sebald**, Winfried G. (2003b), *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. de Miguel Sáez (Barcelona: Anagrama)
- Schmitz**, Helmut, (2001), *Germanic culture and the Uncomfortable Past: Representations of National Socialism Contemporary Germanic Literature* (Ashgate: London)
- Siedenberg**, Sven (1997), “Anatomie der Schwermut: Interview mit W. G. Sebald” en Loquai, F. (1997)
- Silverblatt**, Michael, (2001) “Interview with W. G. Sebald”, *Bookworm*, 6 de diciembre.
- Unseld**, Siegfried, (1972) *Zur Aktualität W. Benjamins* (Suhrkamp: Frankfurt am Main)
- Williams**, Arthuer (2001), “‘Das korsakowsche Syndrom’: Remembrance and Responsibility in W. G. Sebald”, en Schmitz, H. (2001)
- Žižek**, Slavoj (2000), “Melancholy and the Act”, *Critical Inquiry* 26, 4: 657-81.

**LA TEXTURA DEL MUNDO:
USOS BORGEANOS DE
SCHOPENHAUER**
PABLO PACHILLA

Pablo Pachilla

Universidad de Buenos Aires-Université Paris 8-
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

La textura del mundo: usos borgeanos de Schopenhauer**Resumen**

El presente artículo se propone desarrollar las implicancias de la lectura realizada por Jorge Luis Borges del filósofo alemán Arthur Schopenhauer. El escritor argentino, sostendremos, realiza una operación de lectura muy particular con dicho filósofo, utilizando conceptos schopenhauerianos no solo en sus propios escritos poéticos, narrativos y ensayísticos, sino también en la propia construcción de sí como figura intelectual. Las implicancias de esta apropiación constituyen, por ende, un aspecto fundamental de su obra que no ha sido lo suficientemente trabajado hasta la fecha.

Palabras clave

Borges– Schopenhauer– idealismo –representación– ficción

The texture of the world: Borgean uses of Schopenhauer**Abstract**

This article aims to develop the implications of the reading made by Jorge Luis Borges of German philosopher Arthur Schopenhauer. The Argentinian writer, as we will propose, directs a very particular reading operation towards the previously mentioned philosopher, by using Schopenhauerian concepts not only in his own poetics and narrative writings as well as in his essays, but also in his own construction of himself as an intellectual persona. The implications of this appropriation constitute, therefore, a fundamental aspect of his work that has not yet been sufficiently developed to date.

Keywords

Borges– Schopenhauer– idealism –representation– fiction

Recibido: 17/03/2014. Aprobado: 17/10/2014

*Life's but a walking shadow,
a poor player that struts and frets
his hour upon the stage
and then is heard no more.
It is a tale told by an idiot,
full of sound and fury,
signifying nothing.*

Shakespeare, *Macbeth*

I. INTRODUCCIÓN

I. 1. Borges, lector de Schopenhauer

Teniendo en cuenta la íntima relación de Borges con la filosofía, y con una extensa serie de filósofos, ¿por qué otorgar importancia central, como lo haremos, a Schopenhauer? En primer lugar, porque es un filósofo que *escribe bien*. Afirmación arbitraria y cuestionable, siempre que no nos detengamos un momento a contemplar el exorbitante contraste estético que sobreviene al leer, digamos, la *Wissenschaft der Logik* de Hegel y luego cualquier escrito schopenhaueriano. El uno escribe con una proliferación de tecnicismos abrumadora; el otro, de un modo sumamente atractivo para cualquier no-filósofo. Lejos de moverse exclusivamente en el elemento del concepto, Schopenhauer da prueba en cada pasaje de una profunda sensibilidad por la métrica y los tropos, acaso el correlato de su propia teoría estética. ¿Y qué diferencia hace esto respecto de nuestro tema? La diferencia es que Borges pudo sentirse atraído hacia la filosofía de un gran número de autores –Heráclito, Platón, Escoto Erígena y la teología negativa, Berkeley, Hume, Leibniz, Spinoza, Nietzsche, Mauthner, Bergson, por mencionar sólo algunos– pero, mientras que parece haberse acercado a la mayoría de ellos, no única pero acaso primordialmente a través de la *Encyclopaedia Britannica* –con diversas excepciones que

sin embargo nunca llegan a conformar una lectura sistemática—, se declara sin cesar un devoto lector de Schopenhauer. Es cierto que se refiere a menudo a pasajes del obispo irlandés o del presocrático de Éfeso —entre muchos otros—, pero nunca con tanta asiduidad y conocimiento *par cœur* como lo hace con las obras de Schopenhauer, y casi nunca cita las arduas obras de Kant, Hegel, o de sus contemporáneos fenomenólogos, lo cual parece dar un claro indicio de hasta qué punto el modo de escritura era para Borges absolutamente inseparable de lo conceptual aún en el caso de filósofos.

En el “Prólogo” de 1969 a *Fervor de Buenos Aires* declara que tanto el que escribe en el presente de la enunciación como el que escribió el libro allá por 1923 —repitiendo el tópico de la proliferación de sí mismos presente en “Borges y yo”, de *El hacedor* (1960)— son devotos de Schopenhauer (1923 [1969]: 13)¹. En *Historia de la eternidad* menciona, entre los libros que le fueron más serviciales dentro de su biblioteca a la hora de escribir el libro, *El mundo como voluntad y representación* (1936: 367), libro que Borges leía en el original alemán. Como confiesa en una edición norteamericana de *El aleph*, leyó este libro de joven durante su estadía en Suiza, y poder leerlo en su lengua original fue una de las principales motivaciones para aprender el idioma alemán (Cumings, 2004: 16). En el “Prólogo” a *Artificios* menciona nuevamente a Schopenhauer entre los autores que continuamente relee (1944: 483).

Por otra parte, toda la fascinación de Borges por la cultura germánica encuentra una pata fuerte, como ya se ve con lo anterior, en Schopenhauer. Así, le hace decir al germanófilo protagonista de “Deuts-

¹ Iván Almeida sostiene que por ese entonces, sin embargo, la fascinación de Borges por Schopenhauer no estaba exenta de una fundamental incompreensión de su filosofía (Almeida, 2004: 105).

ches Requiem” —a la hora de mostrar su costado humano, ciertamente cercano al perfil borgeano— que sus principales referentes son Brahms y el filósofo de Danzig —con el agregado de Shakespeare, filiación germánica mediante— (1949: 577). En “Sobre los clásicos”, se resigna a poner en duda “la indefinida perduración de Voltaire y de Shakespeare”, pero no la de Schopenhauer y Berkeley (1952: 773), y en el “Epílogo” a *El hacedor* declara que pocas cosas le han ocurrido “más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra” (1960: 854). En obras más tardías realiza declaraciones aún más halagadoras sobre el autor, como en “Otro poema de los dones”, donde afirma “que acaso descifró el universo” (1964, 936), o en “El pasado”, donde escribe “que descubre el plano general del universo” (1972: 1086). En la misma línea van las afirmaciones de “Avatares de la tortuga”:

Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo. También es aventurado pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna —siquiera de modo infinitesimal— no se parezca un poco más que otras. He examinado las que gozan de cierto crédito; me atrevo a asegurar que sólo en la que formuló Schopenhauer he reconocido algún rasgo del universo. Según esa doctrina, el mundo es una fábrica de la voluntad. (1932: 258).

Acaso todas estas menciones serían anecdóticas, empero, de no ser por el hecho de que Borges a menudo dramatiza, *literaturiza*, narrativiza o desarrolla ensayísticamente algunas de las ideas de Schopenhauer que le resultan atractivas. Retomando la contraposición anterior, ¿por qué Borges prefiere a Schopenhauer que a su mucho más exitoso archirrival Hegel? No sólo por su prosa desenvuelta —motivo acaso no menor—, sino también porque el escritor porteño no alber-

gaba ningún gusto por las filosofías racionalistas donde todo cierra; por el contrario, Schopenhauer le resulta una herramienta de gran utilidad para desarrollar una idea del mundo como un sueño vacío, un espejismo cuyo modo de ser es preciso comprender para *saltar fuera de la historia* –en palabras de Schopenhauer, esa sucesión de saltos sobre rocas calientes– y poder contemplarla estéticamente, movimiento a veces extático y a veces resignado –pero siempre hedonista, esta vez *al contrario* que en Schopenhauer– que realiza Borges por doquier por medio de paradojas, mundos dentro de mundos y calculadas confusiones entre realidad y ficción.

I. 2. Géneros literarios: una distinción irrelevante

Borges mantiene, desde la literatura, una relación peculiar con la filosofía. En su obra predomina la reflexión metafísica; a veces está volcada en la forma-cuento o la forma-poema, otras, en la forma-ensayo. Si en estas últimas una idea filosófica aparece desplegada argumentativamente, en aquellas aparece ficcionalizada, dramatizada, narrada o poetizada. Borges literaturiza nociones y problemas filosóficos de un modo altamente autoconsciente, lo cual no implica la ausencia de una mediación estética, la mayor parte de las veces, por demás sofisticada. Podríamos preguntarnos, empero, si es lícito hablar de una noción o problema filosófico que en un segundo momento pasaría por un procedimiento de *literaturización*. Acaso podría responderse afirmativamente siempre que se tenga en cuenta que la obra de Borges tiende a poner en crisis la distinción entre literatura y filosofía, como corolario de la distinción opositiva entre ficción y realidad. La obra de Borges es una gran confusión de géneros literarios y, así como todo lo que toca lo *borgeaniza*, esta característica de su producción es también su criterio de lectura. Ambos son inseparables, y acaso habría que decir, a juzgar por el hecho de que él mismo se identifica y se enorgullece más como lector que como escritor, que su lectura es

primera y el criterio de la indistinción genérica que aplica como lector funciona por añadidura en su propia producción.

Respecto de este criterio de lectura, citemos ante todo el aspecto que en este trabajo nos concierne: el modo en que *lee la filosofía como literatura*. En las “Notas” a *Discusión*, se queja con resignación de la exclusión de Schopenhauer y Mauthner de la *Short History of German Literature* de Gilbert Waterhouse: “La tradicional exclusión de Schopenhauer y de Fritz Mauthner me indigna, pero no me sorprende ya: el horror de la palabra *filosofía* impide que los críticos reconozcan, en el *Woerterbuch* de uno y en los *Parerga und Paralipomena* de otro, los más inagotables y agradables libros de ensayos de la *literatura alemana*” (1932: 331 [el subrayado es nuestro]). No hay motivo alguno, en cuanto a lo que le interesa a Borges, para separar los tratados de filosofía de las obras de ficción, si presuponemos una *voluntad de verdad* en los unos y no en las otras: se trata, en todo caso, de dos artificios diferentes. Y no necesariamente porque, como para los metafísicos de Tlön, la metafísica no sea sino una rama de la literatura fantástica (1944: 436) –lo cual es sin duda una hipérbole humorística de esta misma idea–, sino porque la distinción entre ficción y no ficción es hasta cierto punto irrelevante si de lo que se trata es de la urdimbre compleja de lo real, en la cual la verdad y el artificio no se excluyen, sino que se alimentan mutuamente.

Como afirma Juan José Saer en un valioso ensayo, “la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y [...] cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad” (Saer 1998: 11). Borges estaría plenamente de acuerdo con declaraciones del santafesino como aquella o como esta: “En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral”

(1998: 11). Precisando más aún, escribe el genio de Serodino que “no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento” (1998: 11-12). En cuanto a Borges mismo, afirma lúcidamente Saer que “no reivindica ni lo falso ni lo verdadero como opuestos que se excluyen, sino como conceptos problemáticos que encarnan la principal razón de ser de la ficción”, y que “si llama *Ficciones* a uno de sus libros fundamentales, no lo hace con el fin de exaltar lo falso a expensas de lo verdadero, sino con el de sugerir que la ficción es el medio más apropiado para tratar sus relaciones complejas” (1998: 15).

A nuestro criterio, dos aclaraciones habría que hacer a los comentarios saerianos. En primer lugar que, si hay algo que en la obra borgeana queda claro es que no parece haber primacía genérica alguna, y que los múltiples géneros que alberga la ficción son, en todo caso, *tan apropiados* como el ensayo o el tratado filosófico para tratar estas relaciones complejas. Esto es patente especialmente en cuanto a la relación entre narrativa y ensayística, tanto en sus procedimientos de lectura como de escritura: como lector, Schopenhauer figura a lo largo de toda su vasta obra como uno de sus escritores predilectos; como escritor, libros como *Discusión y Otras inquisiciones* no se recortan en su obra como retoños extraños, sino que forman una unidad plena con el resto de su producción. Los mismos temas y las mismas obsesiones lo trabajan, el mismo tono se muestra, similares procedimientos se ponen en juego; sólo difiere el acuerdo tácito entre lector y escritor: en unos casos, lo leemos *como si* fuera ficción, en otros *como si* fuera verídico o tuviera alguna voluntad de verdad. Pronto Borges se ocupa en cada caso de hacernos caer esta distinción.

En segundo lugar, un comentario respecto de aquello que no queda del todo claro en el pasaje citado, acaso por el deseo de Saer de distanciarse de lo que juzga como un postmodernismo inofensivo, encarnado en la figura de Eco: que si Borges no realiza oposición alguna entre verdad y falsedad *en la ficción*, es porque tampoco lo hace *en la realidad* –la paradoja es solo aparente–. Realidad y ficción están, para Borges, en el mismo plano, y si la primera se ve invadida por los rasgos de la segunda, lo mismo sucede a la inversa. En este doble movimiento, lo real cobra estatuto ficcional, pero la ficción no sólo no se opone a la realidad sino que con frecuencia muestra lo esencial de esta: lo real, en Borges, está urdido con la misma trama que la ficción, y la única distinción posible es acaso la de puntos singulares y puntos ordinarios, todos ellos en el mismo plano. Su producción como lector y como escritor se dedica a poner de manifiesto los primeros y, aspecto no menor, la distinción misma. Valgan estas palabras, entonces, para dejar sentado que Borges lee a Schopenhauer del mismo modo que lee a Shakespeare o a cualquier otro escritor de ficción o no ficción.

II. LA TRAMA Y LOS SUEÑOS

II. 1. La trama

*We are such stuff
as dreams are made of
and our little life
is rounded with a sleep.*

Shakespeare, *The Tempest*

Como todos bien sabemos –con aquella ridícula y tristemente célebre excepción que no es necesario mencionar–, Borges nunca escribió una novela. Este hecho ha dado lugar a múltiples especulaciones. En

primer lugar, habría que decir desde un punto de vista histórico que nunca escribió una novela porque su mayor mentor, Macedonio Fernández, ya había deconstruido este género hasta un límite insobrepasable, llevando hasta consecuencias inéditas el juego herético, vandálico y ciertamente bizarro entre novela y metafísica, especialmente con el *Museo de la Novela de la Eterna* (Primera Novela Buena) y *Adriana Buenosayres* (Última novela mala). Continuar novelando para un discípulo suyo, que, como Borges, tuviera algún afán díscolo, pretendiendo también recurrir a la metafísica, era una empresa desencaminada. La mejor manera de ser *macedoniano* para un discípulo suyo era sin duda recurrir a otros géneros literarios para subvertir con sus mezcolanzas con la metafísica. Independientemente de esa circunstancia, Saer ha escrito en un fundamental artículo intitolado “Borges novelista” que “se podría decir que este rechazo es un simple rechazo del realismo inmediato, banal, una especie de rechazo de la representación realista de lo real” (Saer 1998: 284). Es, nos parece, una buena hipótesis, cuyas consecuencias apuntan a una concepción metafísica de la historia ciertamente deudora de Schopenhauer. Según Saer, haciendo referencia a su primer libro propiamente *narrativo*, “Borges, cuando habla de la historia universal de la infamia, lo hace para reducir a la nada, ya desde el título, la posibilidad de narrar una epopeya” (286) –donde debemos entender *epopeya*, desde luego, en estrecha relación con *novela*–. Y ¿qué es una novela? De acuerdo con el santafesino, “es realmente el reino del acontecimiento, el reino de la causalidad del acontecimiento, el reino de la causalidad histórica” (288). La pregunta pertinente sería entonces, ¿por qué para Borges parece estar vedado el tipo de construcción narrativa que se ubica en el reino de la causalidad del acontecimiento?

En “La trama”, texto de una brevedad que ya habla por sí misma, Borges concatena dos acontecimientos diversos que, según se nos muestra, *repiten* profundamente una escena. La traición de César por

Marco Junio Bruto y la traición de un gaucho por su ahijado se presentan históricamente como dos hechos distintos –a los cuales se agregan las versiones literarias de Shakespeare y Quevedo, introduciendo la ficción en el mismo nivel de aquello que, en el plano de la trama, se presenta como *histórico*–, pero el efecto producido por el ¿cuento? consiste en la percatación de su repetición, de la remisión de ambos fenómenos a un mismo sustrato que sólo aparentemente se presenta como múltiple, y cuya verdad profunda no se revela ni al mismo protagonista, que “no sabe que muere para que se repita una escena” (1960: 793).

Esta concepción remite a la que presenta Schopenhauer repetidas veces –como es su costumbre– en *El mundo como voluntad y representación*. Al marcar la diferencia entre historia y poesía, por ejemplo, afirma que “la primera nos muestra la verdad particular; la segunda, la verdad general; la una encierra la verdad inherente al fenómeno, y el fenómeno le sirve de elemento y de base; la otra, la verdad de la Idea, lo que no se encuentra en fenómeno alguno particular, pero se deduce de todos” (Schopenhauer 1819: 249). El arte en general, según él, se dirige en esta misma línea, no reproduciendo fenómenos, sino las Ideas de las cuales aquellos son meras máscaras producidas por la intervención del *principium individuationis*. La historia, por el contrario, consiste en un drama reiniciado una y otra vez, distintas versiones de una misma canción que ignora eternamente a sus predecesoras. La trama de “La trama” puede rastrearse sin lugar a ambigüedades en el siguiente pasaje schopenhaueriano:

Al cabo se hallará que en el mundo [...] aparecen siempre los mismos personajes con las mismas inclinaciones y con el mismo destino. Los motivos y los acontecimientos se diferencian en los distintos dramas, pero el espíritu de los sucesos es siempre el mismo. Los personajes de

una de las comedias ignoran lo que pasa en la otra, donde, sin, embargo, son ellos mismos los que figuran (190).

El hecho de que Borges parece estar literaturizando en ese texto una idea schopenhaueriana se ve reforzado por declaraciones del propio Borges que, años más tarde en “De Alguien a Nadie”, retoma la misma idea pero ahora en clave ensayística: “Schopenhauer ha escrito que la historia es un interminable y perplejo sueño de las generaciones humanas; en el sueño hay formas que se repiten, quizá no hay otra cosa que formas; una de ellas es el proceso que denuncia esta página” (1952: 793).

Cuando Borges titula a este cuento “La trama”, no hay que dejar de notar su lúdica ironía, puesto que, aquello que en un primer momento parecería hacer referencia a una concatenación de acontecimientos –como cuando se habla de la trama de una novela o de un film–, sugiere de hecho la absoluta inexistencia de una sustancialidad de los mismos y la repetición de una misma coyuntura arquetípica de la cual la diversidad fenoménica constituye una proliferación innecesaria y sin lugar a dudas trágica. Pero al mismo tiempo, alude al *ser representación* del mundo, a la materia simbólica u onírica de la que todo está hecho. De seguro que si Borges hubiese tenido ocasión de traducir el cuento al inglés, el término empleado para “trama” sería *stuff*, término que Borges liga al monólogo que sirve de epígrafe a este apartado, pronunciado por Próspero en la primera escena del cuarto acto de la shakespeariana *The Tempest* –una predilección ya precedida por la de Macedonio Fernández–².

² Dicho pasaje es citado en Borges y Jurado, 1991, 96, pero también aludido en “Sobre Chesterton”, donde habla de “*the stuff his dreams were made of*” (Borges 1952: 695). Citado también por el propio Schopenhauer, cuya versión original se encuentra en la edición de Trotta (2009: 30). En otras ediciones aparece desafortunadamente traducido directamente al español, por ejemplo en Schopenhauer, 2001, 27. En la

Schopenhauer, por otra parte, alude reiteradamente al “Velo de Maya” – *das Gewebe der Maja* – para mentar el principio de razón que da forma al mundo como representación, donde el término *Gewebe* puede también traducirse por tejido, tela o textura, como de hecho lo hacen algunas ediciones³. En cuanto a Borges, no debe dejar de ligarse en su obra la palabra *trama* a su connotación textil: el entramado de lo múltiple histórico y fenoménico está hecho con la misma tela, aquella misma a la que Schopenhauer hace referencia en un pasaje epistolar citado por Borges en “Historia de los ecos de un nombre”:

Si a veces me he creído desdichado, ello se debe a una confusión, a un error. Me he tomado por otro, verbigracia, por un suplente que no puede llegar a titular, o por el acusado en un proceso por difamación, o por el enamorado a quien esa muchacha desdén, o por el enfermo que no puede salir de su casa, o por otras personas que adolecen de análogas miserias. No he sido esas personas; ello, a lo sumo, ha sido *la tela* de trajes que he vestido y que he desechado. ¿Quién soy realmente? Soy el autor de *El mundo como voluntad y como representación*, soy el que ha dado una respuesta al enigma del Ser, que ocupará a los pensadores de los siglos futuros. Ese soy yo, ¿y quién podría discutirlo en los años que aún me quedan de vida?⁴ (Borges, 1952: 752-753).

versión alemana la cita aparece, desde luego, en inglés, si bien en la traducción realizada por Schopenhauer en la nota al pie traduce *stuff* por *Zeug*, cuando bien podría haber sido traducida por su mucho más cercana etimológicamente *Stoff* –tejido, tela– (Schopenhauer 1997: 54).

³ La elección, sin embargo, acaso no sea la mejor, puesto que al tiempo que resalta una fuerte connotación, desdibuja la denotación directa.

⁴ El origen de dicha cita es desconocido, pero es probable que Borges lo haya extraído de Grisebach (1888). En “De Borges a Schopenhauer” (2004: 131), Iván Almeida discute la autenticidad de la cita –entre otras razones, porque Borges le atribuye a Grisebach un texto inexistente, *Schopenhauers Gespraech*. No es implausible, empero, que se tratase de una citación incorrecta de *Edita und inedita Schopenhaueriana*...

Esa tela, que Nietzsche llamará máscara, es la que nos da el ser, la condición de nuestra existencia fenoménica, pero al mismo tiempo la que indica la condición indecible de nuestro estatuto: lo real, la identidad personal, la historia, ¿son realidad o ficción? Más aún, ¿qué criterio hay para distinguir la una de la otra, si se trata de dos géneros urdidos con la misma trama? Rematando la cita previa, Borges agrega, schopenhauerianamente:

precisamente por haber escrito *El mundo como voluntad y como representación*, Schopenhauer sabía muy bien que ser un pensador es tan ilusorio como ser un enfermo o un desdénado y que él era otra cosa, profundamente. Otra cosa: la voluntad (753).

El término *trama* reaparece en otro texto de *El hacedor*, la “Parábola de Cervantes y de Quijote”, donde se afirma que “para los dos, para el soñador y el soñado, toda esa trama fue la oposición de dos mundos: el mundo irreal de los libros de caballerías, el mundo cotidiano y común del siglo XVII” (1960: 799). Pero el *leit motiv* borgeano consiste precisamente en la disolución de dicha dicotomía, con lo cual el texto prosigue inmediatamente con la comprobación de que “no sospecharon que los años acabarían por limar la discordia” (46). Si Borges reniega de disolver el símbolo en su contenido o la alegoría en lo representado, recordando que “ya Schopenhauer ha observado que el público se fija raras veces en la forma, y siempre en el fondo”, es porque encuentra revelador el símbolo precisamente *en su calidad de símbolo* que, sin embargo, no remite a nada. Es por ello que puede referirse a sí mismo en “El muerto” como “el hombre que entreteje estos símbolos” (1949: 546): la literatura es un entramado de símbolos, pero también lo es la vida. Todo está urdido con la misma trama.

II. 2. El sueño

Esta concepción según la cual lo real y lo ficcional están hechos con la misma tela nos reenvía a acaso el tópico fundamental y la obsesión principal de la obra borgeana: como ya se adelanta en la cita shakesperiana, esa tela puede identificarse con el ser-sueño del sueño. Borges, siguiendo a Schopenhauer, no ve entre la vigilia y el sueño mayor distinción que el modo de vivenciar la temporalidad y el criterio de ordenamiento: “Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar” (1952: 649). Del mismo modo, afirma en “Los espejos” que “Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso nos alarman.” (1960: 815) La historia es, entonces, una eterna tragedia-comedia donde se repiten los mismos personajes. Pero si todo es sueño, debe haber ante todo un soñador, que es lo que a veces aparece en Borges nombrado como *Dios* –como en la última cita–; otras veces –por ejemplo, en “Nathaniel Hawthorne”, simplemente como *Alguien*:

En efecto, si el mundo es el sueño de Alguien, si hay Alguien que ahora está soñándonos y que sueña la historia del universo, como es doctrina de la escuela idealista, la aniquilación de las religiones y de las artes, el incendio general de las bibliotecas, no importa mucho más que la destrucción de los muebles de un sueño. La mente que una vez los soñó volverá a soñarlos; mientras la mente siga soñando, nada se habrá perdido. La convicción de esta verdad, que parece fantástica, hizo que Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, comparara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores. Esa misma intuición de que el universo es una proyección de nuestra alma y de que la historia universal está en cada hombre, hizo

escribir a Emerson el poema que se titula *History*. (1952: 679)⁵.

Y es que aquel elemento no reviste mayores determinaciones que la de ser un puro sujeto del conocimiento; se trata de lo que Schopenhauer denomina también “el Eterno ojo del mundo” o el “puro sujeto de conocimiento”. Si todo es sueño, debe ser el sueño de alguien. Aún nosotros mismos, en cierto sentido, somos desde luego sueño: nuestras percepciones de nosotros mismos no se distinguen en gran medida de las percepciones del mundo externo, y al intentar apresar nuestra mismidad, esta se ve infinitamente escabullida, creando una dialéctica entre dos personajes que Kant célebremente denominó *yo empírico* y *yo trascendental*, y que Borges narró paródicamente en “Borges y yo” (1960: 808). Cuando el yo se vuelve sobre sí se capta siempre ya sido, y el verdadero yo, el yo vivo, huye con cada intento. Vale agregar al respecto que este tema aparece también en Schopenhauer, quien según él mismo afirma, formula su doctrina como una suerte de comentario a Kant. Schopenhauer concibe el sujeto –entendido como yo trascendental kantiano– como “aquello que conoce y que jamás es conocido”, y no le conocemos nunca, puesto que “él es quien conoce donde quiera que haya conocimiento” (1819: 14). También en “El tiempo y J.W. Dunne” jugó Borges con esta idea, retrayéndola no a Kant sino a Schopenhauer y a los hinduistas por él citados:

⁵ En este punto nos distanciamos de la lectura que realiza Almeida de Schopenhauer a partir de Borges, puesto que al precisar el *dictum* schopenhaueriano de que todo es representación, sostiene que se trataría de “una representación que no tiene espectador” (2004: 116). Por el contrario –creemos–, la noción de espectador (o sus equivalentes conceptuales: el eterno ojo del mundo, el sujeto último del conocimiento, etc.) es fundamental para comprender el giro estetizante que Borges dará a dicha metafísica. Es cierto que, en Schopenhauer, el yo empírico pertenece al mundo como representación, pero no así el yo trascendental, condición de posibilidad de aquel.

El séptimo de los muchos sistemas filosóficos de la India que Paul Deussen registra, niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, ‘porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda’. Los hindúes no tienen sentido histórico (es decir: perversamente prefieren el examen de las ideas al de los nombres y las fechas de los filósofos) pero nos consta que esa negación radical de la introspección cuenta unos ocho siglos. Hacia 1843, Schopenhauer la redescubre. ‘El sujeto conocedor’, repite, ‘no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de otro sujeto conocedor’ (*Welt als Wille und Vorstellung*, tomo segundo, capítulo diecinueve). (1952: 646)

Para finalizar con este punto debemos aclarar que, desde nuestro punto de vista, la utilización del calificativo *paródico* en Borges reviste una connotación muy singular, específicamente borgeana, que sin embargo se puede subsumir en el género de aquellas obras que se ríen de lo que veneran y que llevan al disparate aquello mismo que los constituye; un devenir-loco que se distingue de la sátira en tanto no se coloca por fuera de lo que muestra como risible, siendo sacrílego y profundamente respetuoso *al mismo tiempo*. Desde esta perspectiva, sostenemos, ha de entenderse la relación de Borges como lector y como escritor, tanto con la filosofía como con la literatura misma. Ya que si escribió un *Argumentum Ornithologicum* parodiando el *Argumentum Ontologicum* de San Anselmo al tiempo que llevando al ridículo la metafísica berkeleyana e inclusive la schopenhaueriana, también escribió *Historia universal de la infamia*, haciendo exactamente lo mismo pero con la literatura de aventuras –género que, nadie puede negarlo, Borges amaba–, al igual que escribió cuentos policiales, etc. Hay en Borges un modo de trabajar con la textura *genérica* –metafísica, cuento policial, aventuras, literatura de compadritos, cuento fantástico– que se inscribe en esta tendencia; que no siempre

vuelca a lo humorístico, pero cuando no lo hace está al borde por lo evidente de su autoconciencia genérica, y que constituye lo mejor y la parte menos solemne de su obra. Es quizás esta autoconciencia la que lo vuelve un poco un contemporáneo de modo intempestivo y permite colocarlo en este respecto junto con Aira o el propio Saer.

III. IDEALISMO

III. 1. Idealismo borgeano e idealismo schopenhaueriano

El término *idealismo* cobra en Borges dos sentidos o puede traducirse en dos postulados diferentes, que corresponden con la equivocidad del término en la propia tradición filosófica⁶. El primero (α), que el mundo es la representación de un sujeto (Alguien), y en este sentido el mundo es “ideal” aún en lo que se refiere a las percepciones, sensaciones o impresiones, esto es, aquello que constituiría desde otra perspectiva una *presentación* primaria e inmediata –por ejemplo la que nos ofrecen los sentidos externos o la intuición del propio flujo de conciencia en tanto tal– en contraposición con las ideas, pensadas, en la escuela empirista, como derivadas en última instancia de aquellas. Aún si hablamos de estas “presentaciones”, entonces, no se trata de la cosa misma puesto que se le presentan a un sujeto y son, por ende, *sus* representaciones. Así, puede afirmar Schopenhauer que se debe “llamar pura representación a todos los objetos existentes, incluso nuestro propio cuerpo”. Este sentido de idealismo se puede ligar a filósofos empiristas y escépticos de la tradición occidental como Hume o Berkeley, y a la tradición védica de la sabiduría hindú volcada en los *Upanishads*.

⁶ Podrían, desde luego, citarse tantos idealismos como filósofos idealistas; aquí nos detenemos simplemente en los dos sentidos más generales.

Borges hace uso de esta postura en incontables ocasiones y de variadas maneras, y podría decirse que forma parte fundamental del credo borgeano, si bien en ocasiones incurre en arrebatos *à la* Hume –para quien los sutiles argumentos escépticos se muestran, en la vida diaria, impotentes contra el poder de la creencia y del hábito–, como en el agregado que da final a la “Nueva refutación del tiempo”, donde luego de haber ofrecido laboriosos argumentos para demostrar la inexistencia del tiempo, se detiene dubitativo: “*And yet, and yet...* [...] Nuestro destino [...] no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro” (1952: 771). Es este sentido de *idealismo* el que le llega también por vía de Macedonio Fernández, uno de cuyos extraños opúsculos lleva por subtítulo “Idealismo absoluto”, y afirma que “el Ser, el mundo, todo cuanto es, es el fenómeno, el estado interno-externo, el estado meramente, es decir lo sentido, y *únicamente lo sentido por mí y actualmente*” (1928: 24. El subrayado es nuestro.)

En un segundo sentido (β), “idealismo” alude a la doctrina platónica de las Ideas, de acuerdo con la cual –en sus variadas formulaciones– estas poseen mayor realidad que lo que se nos presenta en el mundo sensible, o bien sólo aquellas *son*, mientras que lo sensible meramente *deviene* –ora es, ora no es–. Según Platón, el mundo sensible es copia del mundo inteligible, un derivado suyo que se nos presenta como múltiple y cambiante, mientras que sus modelos, las Ideas, están caracterizadas por su unidad y permanencia, y no están en el tiempo ni en el espacio. Este sentido de idealismo se puede ligar desde luego al mismo Platón, pero también a la doctrina medieval que se denominó *realismo*, y que otorga mayor realidad a los géneros y especies que a los individuos, por oposición al nominalismo, y, en fin, a todo pensamiento que postule la realidad de lo universal por sobre la de lo particular.

Como se ve, ambos sentidos de “idealismo” son, no sólo bien diferen-

tes, sino también difíciles de conciliar. Sin embargo, se conjugan de una manera armoniosa en el singular pensamiento de Schopenhauer. “El mundo es mi representación’, verdad aplicable a todo ser que vive y conoce, aunque sólo el hombre puede llegar a su conocimiento abstracto y reflexivo”, comienza diciendo *El mundo como voluntad y representación* (1819: 13). Postular y desarrollar la concepción del idealismo en el sentido (α) constituye uno de los dos objetivos fundamentales de la obra schopenhaueriana –el otro es mostrar que el mundo tiene otra cara, según la cual no es ya representación, sino una voluntad que, vista desde el lado de la representación, sólo puede concebirse como *nada*–, y su despliegue ocupa dos de los cuatro libros del tratado –el primero y el tercero–. Su remisión a Berkeley es realizada por el propio Schopenhauer, con el tono apodíctico que lo caracteriza:

El mundo es representación. No es nueva esta verdad. Existía ya en el fondo de las consideraciones escépticas que Descartes tomó como punto de partida, pero Berkeley fue el primero en enunciarla claramente, con lo cual prestó un gran servicio a la Filosofía, aunque el resto de su doctrina no merece ser recordada. (1819: 14)

Una consecuencia que Schopenhauer extrae de este principio es que, dado que el sujeto es “aquello que lo conoce todo y que de nadie es conocido”, “*el sostén del mundo*, la condición constante, sobreentendida, de todo lo perceptible, de todo objeto, puesto que todo cuanto existe sólo existe para el sujeto”, entonces “si desaparece este ser, el mundo, como representación, *deja de existir*” (15). Borges *poetiza* esta idea en un poema temprano de *Fervor de Buenos Aires*, que reza como sigue:

reviví la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de

Berkeley
que declara que el mundo / es una actividad de la mente,
un sueño de las almas, / sin base ni propósito ni volumen.
[...]
Si están ajenas de sustancia las cosas / y si esta numerosa
Buenos Aires
no es más que un sueño / que erigen en compartida magia las almas,
hay un instante / en que peligra desafortadamente su ser
y es el instante estremecido del alba, / cuando son pocos
los que sueñan el mundo
y sólo algunos trasnochadores conservan, / cenicienta y apenas bosquejada.
la imagen de las calles / que definirán después con los otros.
¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida / corre peligro de quebranto,
hora en que le sería fácil a Dios / matar del todo Su obra!” (38-39).

Por otra parte, Schopenhauer también sostiene el idealismo en el sentido (β). Para el filósofo alemán, el mundo como representación es la voluntad *objetivada*. Ahora bien, esta objetivación tiene diversos grados, “con los que guardan correspondencia la precisión y perfección gradualmente crecientes con que la esencia de la voluntad se manifiesta en la representación”. El grado supremo, el de la objetivación inmediata de la voluntad, corresponde para Schopenhauer a las Ideas platónicas, “en cuanto que representan especies bien definidas o formas y propiedades primitivas e invariables de todos los cuerpos orgánicos e inorgánicos de la naturaleza, así como las fuerzas generales que como leyes naturales se manifiestan. Todas estas Ideas se reproducen en infinitud de individuos y de cosas particulares, que no son más que copias de aquellos prototipos” (1819: 177). De ahí la cita

a Platón en el epígrafe del Libro III: “¿Qué es lo que siempre existe, lo que no tiene origen? ¿Y qué es lo que nace y perece pero realmente nunca es?”⁷ (177). Por ello puede afirmar Pilar Santa María en su “Introducción” a *El mundo...* que

Además del mundo de la representación y el de la voluntad, hay un tercer mundo; un mundo que parece llevarse la mejor parte, ya que no está afectado ni por las contradicciones internas de la cosa en sí ni por el sufrimiento inherente al mundo de la vida: se trata de las ideas platónicas, las objetivaciones inmediatas de la voluntad, que determinan la escala de los seres naturales. Esas ideas eternas e inmóviles constituyen el objeto de la contemplación estética. (Santa María, 2009: 8)

Un momento teórico importante –y por ello necesariamente problemático– del esquema schopenhaueriano consiste en relacionar la Idea platónica con lo nouménico o la cosa en sí kantiana, lo cual le permite a su vez identificar el mundo sensible de Platón con el mundo fenoménico kantiano. De este modo, afirma que

la sustancia de las dos teorías es la misma: ambas establecen que el mundo visible no es más que un fenómeno, nulo en sí y al que sólo da significación y realidad aquello que en él se manifiesta (la cosa en sí de Kant, la Idea de Platón). En ambas teorías lo único que tiene una existencia real es independiente de las formas de todo fenómeno, hasta de las más generales y esenciales. (1819: 180)

La salvedad que Schopenhauer introducirá en esta identificación es

⁷ La cita proviene del *Timeo* de Platón, 27D. En el original alemán, la cita aparece también en griego: “Τί το ον μὲν αἰ, γένεσιν δὲ οὐκ ἔχον; καὶ τί το γιγνόμενον μὲν καὶ ἀπολλύμενον, οὐτως δὲ οὐδέποτε ον; ΠΛΑΤΩΝ” (Schopenhauer 1997: 251).

acaso el punto nodal de toda su teoría: si bien tanto las Ideas como la cosa en sí están por fuera de lo que Schopenhauer llama *principio de razón* –y que abarca espacio, tiempo y causalidad como formas de todo fenómeno–, la cosa en sí se identifica para el filósofo con *la voluntad*, mientras que las Ideas constituyen su *objetivación* primera e *inmediata*. De este modo, “la cosa individual, sometida en su manifestación al principio de razón, no es más que una objetivación mediata de la cosa en sí (la voluntad) y entre las dos está la Idea, que es la única objetivación inmediata de la voluntad, pues no conserva otra forma del conocimiento como conocimiento que la de la representación en general, la de ser un objeto para un sujeto” (183).

III. 2. Ideas o arquetipos

*Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn.*

John Keats, “Ode to a Nightingale”

Borges jugará con esta idea de las Ideas en varias ocasiones, una de las cuales se encuentra en “El ruiseñor de Keats”, suerte de exégesis crítica de un poema temprano del poeta inglés donde Borges hace intervenir a Schopenhauer para aclarar un enigma literario. Ahora, el concepto filosófico aparece como un personaje o elemento al que se hace entrar en juego para dilucidar un problema. El texto no se presenta en su superficie como un texto ficcional; no obstante lo cual, es evi-

dente su estructura de *policial*. Deleuze escribe, comparando el *modus operandi* de un texto filosófico con el de una novela policial, que “los conceptos deben intervenir, con una zona de presencia, para resolver una situación local” (Deleuze, 1968: 17), y es de este modo que se hace jugar el concepto de Idea o arquetipo en “El ruiseñor...”. Si tomamos en consideración lo que agrega Deleuze, a saber, que “ellos mismos cambian con los problemas” (17), se nos pone de relieve una cuestión de importancia capital que venimos eludiendo: si la intervención de los conceptos en los problemas modifica los propios conceptos, entonces podemos ver al *Borges-filósofo*, o el hecho de que sus incursiones o aventuras en y con la filosofía no son inocuas para los conceptos filosóficos mismos. Habría, en todo caso, una filosofía borgeana⁸.

Retomando el cuento en cuestión, el argumento es el siguiente: “Keats, en el jardín suburbano, oyó el eterno ruiseñor de Ovidio y de Shakespeare y sintió su propia mortalidad y la contrastó con la tenue voz impercedera del invisible pájaro” (Borges, 1952: 717). El problema hermenéutico se presenta a partir de la afirmación de Keats de que el pájaro que él escucha es el mismo que “en campos de Israel, una antigua tarde, oyó Ruth la moabita” (717). Borges recoge cinco interpretaciones de críticos al respecto, de los cuales la que le resulta más afín es la de la norteamericana Amy Lowell. Sin embargo, objeta a dicho comentario “la oposición que en él se postula entre el efímero ruiseñor de esa noche y el ruiseñor genérico” (717). “La clave, la exacta clave de la estrofa, está”, sospecha Borges, “en un párrafo metafísico de Schopenhauer, que no la leyó nunca” (717):

⁸ Por otra parte, si llevar una idea hasta sus últimas consecuencias, por contrarias al sentido común que sean, es un procedimiento filosófico –y ciertamente lo es–, esto constituye otro aspecto del Borges escritor/filósofo.

La *Oda a un ruiseñor* data de 1819; en 1844 apareció el segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. En el capítulo 41 se lee: ‘Preguntémonos con sinceridad si la golondrina de este verano es otra que la del primero y si realmente entre las dos el milagro de sacar algo de la nada ha ocurrido millones de veces para ser burlado otras tantas por la aniquilación absoluta. Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba y que travesaba en ese lugar hace trescientos años pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro.’ Es decir, el individuo es de algún modo la especie, y el ruiseñor de Keats es también el ruiseñor de Ruth. Keats, que, sin exagerada injusticia, pudo escribir: ‘No sé nada, no he leído nada’, adivinó a través de las páginas de algún diccionario escolar el espíritu griego; sutilísima prueba de esa adivinación o recreación es haber intuido en el oscuro ruiseñor de una noche el ruiseñor platónico. Keats, acaso incapaz de definir la palabra arquetipo, se anticipó en un cuarto de siglo a una tesis de Schopenhauer (718).

Además del pasaje schopenhaueriano aludido por Borges, podríamos traer a colación el siguiente, que da cuenta del mismo problema:

Supongamos que está delante de nosotros un animal en plena actividad vital. Platón dirá: ‘Este animal no existe realmente; no tiene más que una existencia aparente, un perpetuo devenir, una existencia relativa, que lo mismo puede llamarse no existencia que existencia. Lo único en realidad existente es la Idea que se dibuja en ese animal, el animal en sí y por sí (αὐτὸ το ἦντιον), que no depende de nada, que existe en sí (por sí mismo, siempre del mismo modo), que no deviene, ni acaba, sino que siempre es el mismo (que existe siempre, y nunca nace ni perece). En cuanto reconocemos en ese animal su Idea, es indiferente y carece de significación que le tengamos a él delante o tengamos a uno de sus antepasados que vivía hace mil años; que se encuentre en este lugar o en un país remoto [...], y

en fin, que sea ese mismo individuo u otro cualquiera de su especie'. (1819: 180. El subrayado es nuestro.)

Como vemos, Borges hace intervenir el concepto schopenhaueriano para “resolver una situación local”, a decir de Deleuze; sin embargo, aún parece faltar un elemento, puesto que en el pasaje citado por Borges no hay mención alguna al modo en que *un poeta* pueda dar con la Idea. Hagamos nosotros también, entonces, este trabajo detectivesco y traigamos a colación un pasaje de Schopenhauer en el que afirma que

el tiempo, el espacio y la causalidad constituyen esa disposición especial de nuestra inteligencia, en virtud de la cual el ser único y, propiamente hablando, el único que existe en toda especie se presenta a nosotros como una pluralidad de seres de la misma especie, que nacen y perecen siempre de nuevo, sucesiva e indefinidamente. Percibir las cosas por medio de esta disposición de la inteligencia y de conformidad con ella constituye la *apercepción inmanente*; percibir las cosas con conciencia del verdadero estado de la cuestión constituye la *apercepción trascendental*. Llegamos a esta última, *en abstracto*, por la crítica de la razón pura, mas, por excepción, puede nacer también *intuitivamente* (181).

Es a esta *apercepción trascendental intuitiva* a lo que hacía referencia Pilar Santa María en el pasaje citado en el apartado anterior cuando afirmaba que, para Schopenhauer, las “ideas eternas e inmóviles constituyen el objeto de la contemplación estética”. Pero conviene ahora, para aclarar este entramado conceptual, hacer algunas consideraciones respecto del estatuto de la voluntad en Schopenhauer.

IV. CONCLUSIONES. LAS DOS VÍAS SCHOPENHAUERIANAS

La voluntad, identificada con el noumeno kantiano, “no es más que un afán ciego e incontenible” (161). Pero esta característica última – no puede preguntarse por qué ella quiere algo, puesto que el principio de razón sólo se aplica al mundo fenoménico–, metafísica, encuentra al mismo tiempo una articulación con el plano psicológico en el mundo como representación que es su espejo. El egoísmo es conatural al hombre y un producto de la manera en que la voluntad se instancia en nosotros, ya que debido al principio de individuación, cada hombre se percibe a sí mismo como cosa en sí pero percibe a los demás como fenómeno⁹. Al instanciarse una y la misma voluntad en cada ser, esta termina agrediéndose a sí misma y produciendo una radical falta de armonía entre fenómeno y noumeno. Esta idea de una misma voluntad instanciándose en todos los seres aparece, por ejemplo, en “La forma de la espada”, donde Borges le hace decir a su protagonista que “acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon” (1944: 494). También en el célebre “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” juega Borges con esta idea, volvien-

⁹ Véase, por ejemplo, el siguiente pasaje: “Hemos llamado al tiempo y al espacio el *principium individuationis* porque solo por ellos y en ellos es posible la pluralidad de lo semejante. Ellos son las formas esenciales del conocimiento natural, es decir, precedente de la voluntad. De ahí que esta se manifieste siempre en la pluralidad de los individuos. Pero esa pluralidad no le afecta a ella, a la voluntad en cuanto cosa en sí, sino solo a sus fenómenos: ella está presente entera e indivisa en cada uno de ellos y ve a su alrededor la imagen de su propia esencia repetida innumerables veces. Mas esta misma, es decir, lo auténticamente real, no lo encuentra inmediatamente más que en su interior. Por eso cada cual lo quiere todo para sí, quiere poseerlo todo o al menos dominarlo, y lo que se le resiste quiere negarlo. En los seres cognoscentes a eso se añade que el individuo es soporte del sujeto cognoscente y este, soporte del mundo; es decir, que toda la naturaleza exterior a él, o sea, todos los demás individuos, existen únicamente en su representación y él es consciente de ellos en cuanto su simple representación” (190).

do schopenhauerianos a los habitantes del fantástico planeta en la anécdota de la paradoja planteada por los sabios de Tlön:

Hay un solo sujeto que es cada uno de los seres, estos son máscaras de esa divinidad. A los cien años de enunciado el problema, un pensador no menos brillante que el heresiarca pero de tradición ortodoxa, formuló una hipótesis muy audaz. Esa conjetura feliz afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad. X es Y y es Z. Z descubre tres monedas porque recuerda que se le perdieron a X; X encuentra dos en el corredor porque recuerda que han sido recuperadas las otras... El oncenio tomo deja entender que tres razones capitales determinaron la victoria total de ese panteísmo idealista. La primera, el repudio del solipsismo; la segunda, la posibilidad de conservar la base psicológica de las ciencias; la tercera, la posibilidad de conservar el culto de los dioses. Schopenhauer (el apasionado y lúcido Schopenhauer) formula una doctrina muy parecida en el primer volumen de *Parerga und Paralipomena* (1944: 438).

De este modo, Schopenhauer presenta en el Libro IV de *El mundo...* su ética, que constituirá un intento por suturar el desgarramiento del mundo en voluntad y representación. La forma que toma el carácter de puro impulso de la voluntad en lo fenoménico es la *carencia*, ocupada por los *motivos*. La voluntad –plano metafísico– es un puro querer sin objeto, por lo cual el deseo –plano psicológico– es esencialmente metonímico: hay meros paliativos para una falta estructural¹⁰. Schopenhauer propondrá entonces una vía para evadir este teologismo esencialmente trunco. A partir del conocimiento –la vida

¹⁰ La teoría psicoanalítica del deseo encuentra en Schopenhauer ciertamente un antecedente.

es sufrimiento–, el santo o asceta deberá realizar un arduo trabajo para anular paulatinamente los *contenidos* de este lugar estructural de la carencia. No obstante lo cual este lugar, dado su sustento metafísico, persiste e insiste, y por eso la vida de los santos consiste en una lucha permanente. A través de esta labor es que puede llegarse finalmente a la *anulación* del querer, es decir, a la anulación de la *voluntad de vivir* –simple pleonismo, equivalente a decir tan solo “la voluntad”–, movimiento que produce por añadidura la abolición de la dualidad sujeto-objeto, dado que ella es la forma primordial del fenómeno, y este es sólo el espejo de la voluntad. Si se anula la voluntad, se anula también aquello que es sostenido por la voluntad –en este sentido la *Wille* es *Grund*, fundamento en su sentido metafísico fuerte– y este movimiento se llama *abnegación* –*Entsagung*–. Schopenhauer utiliza, por su parte, el término *Selbstlosigkeit* para referirse a lo que sucede con el individuo en este movimiento: una pérdida de sí tanto como una pérdida del mundo y de todo lo que es múltiple. A la larga, el individuo muere en tanto organismo vivo, puesto que la voluntad que sostenía el cuerpo ha cesado.

Esta temática del “suicidio bueno” es tomada por Borges en “El Biathánatos”, donde luego de recordar que Schopenhauer ha “vindicado con acopio de páginas el suicidio” (700) ofrece la interpretación que su protagonista hace de la muerte de Cristo, según la cual este “se dio muerte con una prodigiosa y voluntaria emisión de su alma” (702). La idea rectora del cuento, atravesando la concepción cristiana de la historia –ciertamente presente en Schopenhauer– es “la de un dios que fabrica el universo para fabricar su patíbulo” (702). El cuento termina de la siguiente forma:

Al releer esta nota, pienso en aquel trágico Philipp Batz, que se llama en la historia de la filosofía Philipp Mainländer. Fue, como yo, lector apasionado de Schopenhauer. Bajo su influjo (y quizá ba-

jo el de los gnósticos) imaginó que somos fragmentos de un Dios, que en el principio de los tiempos se destruyó, ávido de no ser. La historia universal es la oscura agonía de esos fragmentos, Mainländer nació en 1841; en 1876 publicó su libro, *Filosofía de la redención*. Ese mismo año se dio muerte (702).

La mención a Mainländer (1841– 1876) es muy sugerente. El filósofo y poeta de Offenbach, lector convencido de Schopenhauer, se quita la vida el día posterior a la publicación de su obra *Die Philosophie der Erlösung* (1876), una apología filosófica del suicidio¹¹. La interpretación mainländeriana de Schopenhauer, sin embargo, difiere de la borgeana al enfatizar el punto de vista *ético* en vez del *estético*, no encontrando así otra manera de “anclar el ego autoconsciente en el mundo espiritual” (Steiner 1985: 522) que la nihilización abrupta de la voluntad en su cuerpo. El suicidio es la única opción coherente con la posición de Mainländer; por el contrario, al encontrar una fisura en el pesimismo radical –o al menos en sus consecuencias– a través de la mirada estética, Borges puede poner en escena tanto a Mainländer y Schopenhauer como a sus personajes y *contemplantolos* como instanciaciones de una misma Idea arquetípica intuita. La teoría schopenhaueriana de las Ideas y la posibilidad individual de colocarse en el lugar del mero sujeto del conocimiento constituyen la herramienta fundamental que le permite a Borges extraer una conclusión más feliz que el acto final de Mainländer: no es necesario morir para salir del mundo. De este modo, la escena que Mainländer debe experimentar en carne propia, Borges puede narrarla siendo igualmente coherente. Para el mismo Schopenhauer la abnegación no es, de hecho, la única

¹¹ *Die Philosophie...* se reivindica –nada modestamente, por cierto– como continuador y rectificador de Schopenhauer: “La filosofía de la redención es la continuación de las doctrinas de Kant y Schopenhauer y la confirmación del budismo y del cristianismo puro. Aquellos sistemas filosóficos son rectificados y completados por ellas, estas religiones son reconciliadas con la ciencia.” (Mainländer, 1876: 8).

manera de producir la *Selbstlosigkeit*, el único modo posible de egocidio. Ya en el Libro III había desarrollado otra: si el Libro IV desarrolla *la vía del asceta*, el Libro III se ocupa de *la vía del artista* que, como ya mencionamos, produce también una pérdida de sí; y si aquella genera “un estado que, sin embargo, no se puede llamar propiamente conocimiento, puesto que no tiene ya la forma de sujeto y objeto” (230), en esta última sí permanece un puro sujeto del conocimiento, un “almismo ayoico” como el que quería Macedonio. Si Nietzsche tomará de su maestro algo del Libro III para ir contra la máquina melancólica del IV, algo parecido puede decirse de Borges, que si bien por momentos coquetea con el pesimismo, sin duda hace pie primeramente en la estética schopenhaueriana, leyendo todo Schopenhauer a partir de su teoría del arte y por ende extrayendo de ahí una concepción estética del mundo. Si el estado del asceta está más allá del conocimiento y el no conocimiento, lo que más le interesa a Borges de Schopenhauer es precisamente lo que este llama *conocimiento*. Recordemos que para Schopenhauer

Por lo regular, el conocimiento permanece siempre sometido al servicio de la voluntad tal y como surgió para él y, por así decirlo, ha brotado de la voluntad como la cabeza del tronco. En los animales esa servidumbre del conocimiento a la voluntad no se puede suprimir nunca. En los hombres esa supresión aparece solamente como excepción [...]. El tránsito posible pero excepcional desde el conocimiento común de las cosas individuales al conocimiento de las ideas se produce repentinamente, cuando el conocimiento se desprende de la servidumbre de la voluntad y el sujeto deja así de ser un mero individuo y se convierte en un puro y desinteresado sujeto del conocimiento, el cual no se ocupa ya de las relaciones conforme al principio de razón, sino que descansa en la fija contemplación del objeto que se le ofrece, fuera de su conexión con cualquier otro, quedando absorbido por ella. (1819: 108-109).

Es esta la apercepción trascendental intuitiva a que hacíamos referencia previamente, el lugar desde el cual Borges lee, se construye a sí mismo y a la vez la que le permite leer la *textura* del mundo. Pero, en tanto escritor, en tanto artífice, Borges debe crear procedimientos literarios, narrativos, poéticos, para lograr este efecto. Acaso valga la pena, para finalizar, recordar el siguiente pasaje de “Avatares de la tortuga”:

El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería ése nuestro caso? Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso (258).

Basta leer cualquier texto de Borges para encontrar posibles candidatos para estos *tenues intersticios de sinrazón*: paradojas, aporías, argumentos ridículos pero coherentes, soñadores que se descubren soñados, objetos imposibles, mundos dentro de mundos que implosionan hasta dominarlos. Borges da, pues, una vuelta de tuerca a la filosofía schopenhaueriana que es condición de posibilidad de su narrativa, y estos tenues intersticios sostienen buena parte de su cuentística. Hay que decir que se trataba del mayor hechicero.

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida**, Iván (2004), “De Borges a Schopenhauer”, *Variaciones Borges*, 17.
- Borges**, Jorge Luis (1974), *Obras Completas (1923-1972)* (Buenos Aires: Emecé):
- *El oro de los tigres* (1972).
 - *El otro, el mismo* (1964).
 - *El hacedor* (1960).
 - *Otras inquisiciones* (1952).
 - *El aleph* (1949).
 - *Ficciones* (1944).
 - *Historia de la eternidad* (1936).
 - *Discusión* (1932).
 - *Fervor de Buenos Aires* (1923).
- Borges**, Jorge Luis y **Jurado**, Alicia (1991), *¿Qué es el budismo?* (Buenos Aires: Emecé).
- Cummings**, Jason (2004), “Borges y la parábola del nazismo: un análisis de la filosofía de Schopenhauer en ‘Deutsches Requiem’”, *Middlebury. A Journal of de Céfiro Graduate Student Organization*, 4.2.
- Deleuze**, Gilles (1968), *Diferencia y repetición*, trad. de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece (Buenos Aires: Amorrortu), 2009.
- Fernández**, Macedonio (1928), “El asombro de ser. Idealismo absoluto”, en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza* (Buenos Aires: Índice).
- Grisebach**, Eduard (1888), *Edita und inedita Schopenhaueriana: Eine Schopenhauer-bibliographie, sowie Randschriften und Briefe Artur Schopenhauer's, mit Porträt, Wappen und Facsimile der Handschrift des Meisters* (Leipzig: F. A. Brockhaus).
- Mainländer**, Philipp (1876), *Die Philosophie der Erlösung* (Berlin: Grieben) [trad. nuestra].
- Saer**, Juan José (1998). “El concepto de ficción” y “Borges novelista”. En: *El concepto de ficción* (Buenos Aires: Ariel).
- Santa María**, Pilar (2009), “Introducción”. En: Schopenhauer, Art-

hur, *El Mundo Como Voluntad y Representación I*, trad. de Pilar Santa María (Madrid: Trotta), 2009.

Schopenhauer, Arthur (1819), *El mundo como voluntad y representación*, trad. de José C. Garrote (Madrid: Melsa), 2001.

Schopenhauer, Arthur (1997), *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Stuttgart: Reclam).

Steiner, Rudolf (1914), *Die Rätsel der Philosophie in ihrer Geschichte als Umriss dargestellt* (Dornach/Schweiz: Rudolf Steiner Verlag).

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Miñones 2073

(1428) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

(5411) 47870533

info@boletindeestetica.com.ar

El Boletín de Estética se publica cuatro veces al año,
con periodicidad trimestral (Otoño, Invierno, Primavera, Verano)

ISSN 2408-4417

cif

Centro de investigaciones filosóficas

Programa de Estudios en Filosofía del Arte